بشير حاجم

زمن الحكي.. زمن القص

تقنية الحوار في الرواية العراقية



مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية

بشير حاجم
زمن الحكي.. زمن القص/ تقنية الحوار في الرواية العراقية

زمن الحكي.. زمن القص

مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية
بغداد
ط١- ٢٠٠٩

زمن الحكي.. زمن القص

تقنية الحوار في الرواية العراقية

بشير حاجم

زمن الحكي.. زمن القص

تقنية الحوار في الرواية العراقية

بشير حاجم

رقم الأيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٤١٦ لسنة ٢٠٠٩

:1

١-١: في إحدى الدراسات الشقيقة لهذه الدراسة، الحاضرة هنا، تحدثت ـ مبدئيا ثم تفاصيليا ـ عن النظرية الأهم لنقد الشعر[١]. لقد قلت، مما أردت قوله عنها، بأنني أعتقد في أن أهم النظريات، النصية لا السياقية[٢]، التي يتحتم ـ منّا ـ استثمارها، بالإكتشاف النقدي للثراء الشعري[٣]، إنما هي ـ في رأيي ـ النظرية الشكلية[٤]. فهي، وهذا جزء من أهميتها، تهتم بالشعر أكثر من اهتمامها بالنثر. ربما ان هذا التمايز في الاهتمام، حسب اعتقادي، ليس عائدا لتنظيراتها بقدر ما هو عائد لتطبيقات النقاد اللازمين إياها. بيد أن هذه الـ(ربما)، أنوّه، إفتراض فقط. وإلاّ، مهما يكن الأمر في اهتمام كهذا. فإني أصر على وجوب، أو ـ في الأقل ـ استحباب؟، أن يشتغل نقدنا للشعر ـ منهجيا ـ إستنادا الى هذه النظرية[٥].

١-٢: أما نقد النثر، هو الآخر، فإن الواجب علينا، أو ـ أقلّه ـ المستحب لنا، أن نشتغل فيه باعتماد النظرية السردية[٦]. أنا، من طرفي، أستخدم نظرية السرد[٧]، هذه، فياشتغاليتي النقدية للنثر على نصين من نصوصه، غالبين، هما النصان القصصي والروائي[٨]. بل، إنْ أردتُ الدقة الأدق هنا، أستخدمها في اشتغالية ـ نقدية ـ كهذه، للنص النثري[٩]، على، وسأوضح، ما تسمى بظاهرة الحكائية. إنها، هذه الظاهرة، تتفرع الى ثلاثة أبعاد. ثمة الحكاية، أولا، أي مجموع الأحداث المسرودة.. وثمة الحاكي، ثانيا، أي السارد.. كذلك ثمة الحكي، ثالثا، أي الخطاب السردي. بهذا التفرع، لظاهرتها، تشتمل الحكائية ـ إذن ـ على الأقصوصة والمسرحية و"السيناريوية".. (والحكاية طبعا).. فضلا عن القصة والرواية[١٠].

١-٢-١: ما يتعلق بالقصة[١١]، من جهة أولى، يتجلى الاشتمال ـ هذا ـ عليها، حكائيا، في بنيات محدَّدة[١٢]، منفردة أداتيا، أبرزها بنية: السرد/Narration[١٣].

١-١-٢-١: تتأقنم هذه البنية، الأبرز، هكذا: السارد = الحاكي ناصا/Narrateur + المسرود = المحكي منصوصا/Diegese + التسريد = الحكي نصا/Enonce[١٤]. هذا التأقنم، الثلاثي، الذي يتألف من ثلاثة جذور لغوية عربية، هي: س ر د ـ ح ك و ـ ن ص ص، والذي يتخالف الى ثلاث وحدات لغوية فرنسية، هي: Narrateur - Diegese – Enonce،

أريده، أو أريد له، أن يُظهرَ تآلفية مصطلحي (السارد/Narrateur) و(السرد/Narration) من حيث جذريهما اللغويين العربي ((س ر د)) والفرنسي ((Narrat))معا. فبهذه التآلفية المصطلحية، الجذرية اللغوية، يتبين، لنا، كيف يتقارب (السرد) مع (السارد)، اكثر من تقاربه مع (المسرود) و(التسريد) كليهما، بحيث، حتما، لا نستطيع تخيل حكاية دون سارد[١٥]. ذلك، هنا، حتى أعلل حيثية كهذه، بدقة، إنما لأن (الحكاية ـ Recit) هي تحديدا (مجموع الاحداث المسرودة ـ Histoire racontee) أي (المسرود) عينه، ذاته، الذي قابلتُه، سابقا، بما يسمى (Diegese)، أي (Histoire)، حيث (السرد) هو العملية، الشفاهية أو الكتابوية[١٦]، التي ينجزها (السارد) نفسه، لأن ((المؤلف)) غيره، بأن يعبر عن (المسرود)، جملة وتفصيلة، ما يتحقق من اجله التسريد[١٧].

١-٢-١-٢: هذي الحيثية، الأخيرة، التي تجعل من ايٍّ ما (سرد) تأقنما ثلاثيا، ذا (سارد) و(مسرود) و(تسريد)، هي، بذاتها ولغيرها، التي أحاول ـ هنا ـ استهدافها. ولأن محاولة كهذه، تستهدف حيثية سردية، لن تكون ممكنة، حسب رأيي في الأقل، إلاّ، و(إلاّ) قوية جدا، بما يناسبها من مسلّمات، عندي، لذا أخترت، واحدة من هذه المسلّمات المناسبة لها، ما تُعرف بالنواة المولدة لمختلف اشكال الخطابات القصصية.

١-٢-١-٢-١: نوعا ما، أعد بتعيينه في أقرب دراسة قابلة، ثمة تعشّق، متردد التجلي والتخفي، بين نواة التوليد، هذه، وبين بؤرة السرد [١٨]. لقد رأى جيرار جينيت [١٩]، خصوصا، ان هذه البؤرة، أي (المنظور) أو (وجهة النظر)، هي المشكِلة، المشكَلة، التي ظفرت بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السردية.

١-٢-١-٢-١-١: لذلك أعاد صياغتها في (التبئير)، ثلاثيا، هكذا [٢٠]:

١-٢-١-٢-١-١-١: التبئير الصفري: خلفي ـ تجاوزي ـ عرفان السارد اكبر من عرفان الشخصية

١-٢-١-٢-١-١-٢: التبئير الداخلي: مثلي ـ تصاحبي ـ عرفان السارد يساوي عرفان الشخصية.

١-٢-١-٢-١-١-٣: التبئير الخارجي: سطحي ـ تآخري ـ عرفان السارد اصغر من عرفان الشخصية

١-٢-١-٢-١-٢: بذا تفادى الخلط بين الصوت و(المنظور). كذلك أعاد تحديد مدى الرؤية أو (وجهة النظر)، فغدا القول (حكاية مروية من طرف شخصية، ولكن بضمير

الغائب) محددا بشكل اكثر صوابا، لهذا التفادي، أي صار محكيا من السارد ومبأرا عن الشخصية.

١-٢-١-٢-٢: إلى هذا، يضاف، حين يأخذ معنى (الرؤية) عند ميك بال[٢١]، مثلا، يحدده جينيت اكثر، مما كان عليه، فيجعله حق الاختيار، القراري، الذي يمتاز به السارد ـ وحده ـ في تضييق حقلها، حقل (الرؤية) معنى. وقد يأخذ معنى (المنظور) أو (الادراك) في فكرة (الوكالة) عند بيير فيتو[٢٢]، أيضا، حينما يكون (التبئيرُ) وكالةً (وجهةَ النظر) لشخصية حكائية. أي، في الحقيقة، ان مصطلح (التبئير) ذو حدود متشظية، هنا، حيث يسهل، جدا، أن يتداخل في مصطلحات أخرى، آخذا ببعض أطرافها، كونه متصنونا معها[٢٣]. بهذه السهولة، حين (تداخله في) أو (أخذه من) سواه، يمكن، لي، أن أقارب، مستشفّاً هذه المقاربة من (السرد) و(القص) على السواء، بين (التبئير)، المعادة صياغة (البؤرة السردية) فيه، وبين (الاستنباط)، حيث النواة المولدة للخطابات القصصية، لكي أمظهر، ثم أجوهر، ما سأسميه (الاستنباط التبئيري).

١-٢-١-٣: قد يبالي إستنباط كهذا ـ تبئيري ـ بمصادر (التسريد)، على تجذريتيها الاجتماعية والنفسية خصوصا، لكنه، إن فعل، سوف يبالي بها في الدرجة الثانية، كوسائل ساندة، لأنه يبالي اولا واخيرا بنصوصه ـ التسريد ـ ذاتها. هذه النصوص، التسريدية، التي ترتبط صيغ سردها وأشكاله ـ معها ـ بموقع التبئير[٢٤]، فيه، عندما يطبق عليها هذا (الاستنباط) قالبا هيكليا، أيَّ قالبٍ هيكليٍّ[٢٥]. إنما يطبقه، لئلا يمحق اختلافيتها، بما يعدّ جزءاً منه، لا بما هو كلٌّ عنه، فقط. علاوة على ذلك، أو اضافة إليه، ان هذا الجزء من القالب، الذي يطبقه ذاك (الاستنباط) على تلك النصوص، سيكون (بعضيا) في الأعم الأغلب و(معظميا) في الأخص الأندر، بالضرورة، فلا يتعسف الاستنباط، لو كان تطبيقه القالب كليا، ولا تتأفف النصوص. كما ان اختياره، اجتزاءه ـ (بعضا) أو (معظما) ـ من كله، لن يتم، عموميا أو خصوصيا، لا بانغلاقية تسلسلية، إنطلاقية، تعسر القالب، حد الانضباط الصارم، ولا بانفتاحية تطفرية، إنتقائية، تيسر الاستنباط، حد الانفلات العائم، وكل واحدة، منهما، تقيد النصوص مُمَمْثَلَةً. بل أن هذا الاختيار، الاجتزائي، سيتم، ضروريا وأساسيا، بما سأدعوه: اعتباطية تسردية، عشوائية، لا انضباط صارما، معسرا للقالب، ولا انفلات عائما، ميسرا للاستنباط، فيها، وإن نسبويا، إنما امر بين امرين، انغلاق وانفتاح ـ تسلسل وتطفر ـ انطلاق وانتقاء، تحرر النصوص ـ مُمَمْثِلَةً ـ به، وحده، مطلقيا.

عامل[٢٥]، حيث "ينطلق بمحض ارادته للبحث عن فتاة مخطوفة" مثلا. وثمة بطل ضحية، رهينة ربما، فقد يختطف طفل، ما، يكون مصيره قطب اهتمام السارد. وهذا البطل الثاني، الضحية/الرهينة، ما يشبهه في قصة نزار عبدالستار: شجرة الدندان[٣٦]، على سبيل المثال، ذلك: المظلي المغامر الذي ذرقته طائرة التلصص ليلة عيد بيرام وتيسبا ليهبط ببرشوت حظه الاعمى على جوبة العكيدات. لقد تسبب في: خروج عصبة متعصبة من قدماء الاشقياء، الذين: اخذوا هوليا رهينة وربطوها بظهر عثمان الاقليعاتي كانذار ناعم لانجرليك الغادرة، وإن كانت طائرته، الـ(U2)، حين: فرت هاربة من اجواء اقليعات الحمر، بعد (مطاردة ثيران المتاحف المجنحة) لها، قد حملت (سلطات الحصن الشرقي والغربي) كامل (مسؤولية الرفق) به. إذ، يقول السارد، ما كانت: حسابات المهمة الخطيرة للمظلي الذي ذرقته طائرة ـ U2 ـ الهاربة من اجواء اقليعات قد تكهنت بربع ما حصل له عندما مزقت اهلة المنائر اثناء عبوره من فوقها حبال مظلته لتسقطه في جوبة العكيدات التي ابكته باستقبالها الحافل اكثر مما ابكى حائط المبكى قومه طوال قرون تشردهم الابدي. ذلك، يضيف، لأنه: ما أن فاحت رائحته المعروفة في محلات الأوس ونمر وبكر، حتى سحل الى دار الامارة وسط اجراءات امنية صارمة. هنالك، عند (دار الامارة)، فورا: استلمه الانضباط العسكري الآشوري الذي استخدم في استجوابه الاساليب السرجونية التي يعود تاريخها الى عصر جده الاول، فربط من لسانه بحبل، وسلق على مراحل في قدر كبير تحته نار، ثم نتفت لحيته ووضع في برميل فيه قير حار، فاعترف بأنه احدث حافظ للوصايا الالقاشية وانه جند لحساب الناتو ليفتح في اقليعات فرعا جديدا بمساعدة الداميات والديوات هدفه عرقلة مراسيم الاحتفال بعيد بيرام وتيسبا لأنه يسيء الى مصداقية شكسبير في مسرحيته ـ روميو وجوليت ـ ويتهمه بالسرقة، وهذا ما لا يقبل به الناتو[٢٧].

١-٢-١-٤-٢: وفي وظيفة (الانطلاق/Depart)، وهي الوظيفة الثانية عشرة، يغادر البطل مسكنه. انه، بهذه المغادرة، إما ينشد مقصدا معيّنا، محددا، فهو (بطل فاعل)، إذن، وإما تعتري مساره مغامرات شتى، ليس لها علاقة بارادته، فهو (بطل ضحية). فإذا اختطفت فتاة، مثلا، وذهب رجل في طلبها، أي لإنقاذها، يقتفي السارد اثر هذا الرجل بطلا فاعلا، ذا انطلاق ايجابي، وإذا انعدم هذا الذهاب، الانقاذي، يهتم السارد بمغامرات هذه الفتاة بطلا ضحية، ذا انطلاق سلبي، وهذان الفعلان (الساردیان)، اقتفاء واهتماما، هما،

١-٢-١-٤: أوليا وأولويا، في آن واحد، سوف يُطبَّق الاستنباط التبئيري، هذا، قالبا هيكليـ وصفيا، بنيويا، من فلاديمير بروب[٢٦]. لقد اهتم، اهتماما فذا من حيث الريادة، بدراسة حكايات شعبية عجيبة (Contes Populaire merveilleux) روسية فقط[٢٧]. تناهز المائة حكاية، معتمدا *((النظرة الهيكلية الوصفية)) أساسا. ثم أمكنه، بفضل هذا العدد ـ غير* الهين ـ من تلك الحكايات، أن يستنتج وجود اثنتين وثلاثين وظيفة[٢٨]. في كل حكاية تقريبا، تبتدىء من وظيفة (الرحيل)، حيث يغادر احد افراد العائلة مسكنه، وتنتهي الى وظيفة (المكافأة)، حيث يُمنح البطل هدية من نوع ما، بالضبط. فاذا أردت، وهذا ما هو غير مراد أولا، أن يطبق (الاستنباط التبئيري) جزءا من هذه الوظائف[٢٩]، على نصوص تسريدية، بما يعسرها، حد الانضباطية الصارمة، إنما أريده انطلاقيا، منغلقا على التسلسل، من الوظيفة الأولى (Eloignement)، تحديدا، حتى يصل الى أية وظيفة أخرى[٣٠]، وإن كانت الوظيفة الثانية: المنع/Interdiction[٣١]، باستثناء الوظيفة الاخيرة: Mariage[٣٢]. وإذا أردته، وهذا ما هو غير مراد ايضا، أن يطبق جزءا من الوظائف نفسها، على تلك النصوص، بما ييسرها، حد الانفلاتية العائمة، فإنما أريده انتقائيا، منفتحا نحو التطفر، كأن يختار الوظيفة الثامنة: الاساءة/Mefait[٣٣]، تعيينا، لما لها من اهمية خاصة، أو خصوصية، كونها تكسب الحكاية حركيتها، الزمكانية، بحيث تصير الوظائف السابقة، الرحيل ـ المنع ـ الخرق ـ الاستخبار ـ الاطلاع ـ الخداع ـ التواطؤ، تمهيدا لها، ليس غير ذلك. أي ان هذه الوظائف، السبع الأولى، تكون القسم التحضيري للحكاية، التي ستتحرك، فيما تحبك عقدتها، التي ستحركها، حالما تحدث الاساءة. أما، وهذا هو المراد اصلا، اذا اردت منه تطبيق جزء وظائفي، على أي نص تسريدي، بما هو (غير صارم وغير عائم) تجاه الوظائف، وبما يحرر النص ذاته، فإنما أريد له، بمشيئته ـ؟ـ هو، أن يكون عشوائيا، معتبطا في التسرد، أي يتناول أية وظيفة من الوظائف الاثنتين والثلاثين، عدا الوظيفة الاولى ـ الرحيل ـ بالطبع، نظريا ثم عمليا، مباشرة، بالضرورة.

١-٢-١-٤-١: في وظيفة "التفويض/Mandement"[٣٤]، وهي الوظيفة العاشرة، يفشى خبر (الاساءة)، حيث الوظيفة الثامنة، ويتجه الى البطل بطلب، أو بأمر، ويوفد، أو يسمح له بالذهاب، الى مكان ما. أي ان هذه الوظيفة، التفويضية، تمثل فترة انتقالية، وقتية، لكنها بالغة الاهمية، سرديا، إذ يترتب عنها إدراج البطل في السياق القصصي. و(بطل) الحكاية الشعبية العجيبة، حسب التصنيف البروبي، نوعان مختلفان. فثمة بطل فاعل،

منفصلين، اللذان نجدهما في قصتي حميد المختار "قطار الليل" ومهدي جبر "بورتريه" تراتبيا.

١-٢-١-٤-٢-١: ففي القصة الاولى [٣٨]، حيث (الانطلاق) ايجابيا، ثمة (محمل بحقائبه الثقيلة) وهو: يقف أمام الصف الطويل الذي يفضي الى شباك التذاكر. فـ: لقد وقعت الواقعة اخيرا، هكذا اضاف (حامد) الى قوله: انهم بأمس الحاجة الي، بحيث: اكدوا في البرقية ضرورة الاسراع، والسفر فورا، فالموقف لا يحتمل التأخير. لذا: تملكته حالة رعب مفاجىء، ثم: دفعته دفعا لا شعوريا الى الوقوف في مؤخرة الصف، حين: احس بعقارب الساعة تعدو بجنون. راح: يسير حثيثا بمحاذاة الجدار، إذ توجه نحو (مقبرة التذاكر)، بينما: كان مشغولا باخراج نقوده لقطع التذاكر وحجز المقعد من الشباك الاخر. ها هو، اخيرا، قد: حجز على قطار الساعة الثامنة، وهو: قطار عجوز متعب، وحين: سمع الصفير العالي المتكرر الذي اعلن عن موعد حركة القطار، صعد الى العربة، واخذ يبحث عن مقعده. وواضح، حتى الآن، ان السارد، الذي يؤدي هنا "الوظيفة التواصلية" خصوصا[٣٩]، ما زال مقتفيا اثر (حامد)، الذي يعمل (امين مكتبة عامة)، وسوف يخبرنا، عند هذه اللحظة من هذا الاقتفاء، بما ينشده من مقصد معيّن، محدد، إذ: كانت زوجته تحثه وتستعجله على السفر، بعد ان وصلتهم البرقية العاجلة، هو لا يتصور ان جده يموت بهذه السهولة.. يموت منفيا عنه، جده الكبير ذاك الذي كانت العائلة مدونة بكنفه وأبهته واسمه. بعدها: اخذ النعاس يداعب عينيه، حيث كان (الاعياء والضجر) مستولين عليه، الى ان: غط في نوم عميق مبتعدا عن اهتزاز القطار وهرولته على السكة الحديد. ثم، أخيرا، حين: نام كمن ينام في مهد الطفولة بحركته المدومة الهادئة.. رأى جده جثة هامدة مسجاة على خشبة كبيرة مبللة../، هل يعقل ان يتفسخ جده هكذا وبهذه السرعة امامه؟/.. لقد رأى الدود يدخل في فم وانف وعيون الجد الاكبر العزيز.. جده الذي علمه الاشياء كلها وهداه منذ نعومة اظفاره[٤٠].

١-٢-١-٤-٢-٢: وفي القصة الثانية[٤١]، حيث (الانطلاق) سلبيا[٤٢]، ثمة من: ظلت الاشياء المبعثرة كما كانت منذ عودته اول مرة، ومنذ ان قطن هذا النزل. فلو زاره احد ما، لم يكن له أي زائر، لظنه: قد سكن توا أو انه مزمع على الرحيل[٤٣]. كان: كل شيء في الغرفة ينم عن الزوال، نعم (الزوال)، و: كان هذا حاله منذ ان تعلم فن الرحيل وهاجس التخلص من المتع. هذا الـ(هاجس) وذاك الـ(فن)، اللذان تعلمهما، صارا من: العلامات الدالة التي

يتركها في كل مدينة. البارحة، فقط، قد: احرق كل اوراقه التي احتفظ بها طوال ربع قرن ثم انطلق الى الماء. الى هذا، بعدما: ترك جسده ساعات تحت الدوش الساخن، تراه: ارتدى ثيابه ثم هبط السلم غير مودع من قبل اي من النزلاء. و: منذ ان وطأت قدماه الشارع، حيث عرف ان (المدينة مهجورة)، هو: لم يشعر بأية خطى تلاحقه كما كان يشعر بها دائما عندما يرحل. حينها: لم يخرج الباعة المتجولون الى الشوارع، و: ربما هي المرة الاولى التي يخلو فيها النهر من الصيادين والعشاق والسكارى، فيما: كان وحيدا منقطعا لا ينتظر احدا، وليس من احد ينتظره.

١-٢-١-٤-٣: أما في وظيفة (النجدة/Secours)، وهي الوظيفة الثالثة والعشرون، فيقع اسعاف البطل. لكنه، أي (البطل) هذا، كثيرا، هنا، ما يخضع لكوارث عديدة، جديدة، يسببها له المعتدي بظهوراته الثانية، الأخرى، فتتكرر عقدة الحكاية، حد (التطور الاتجاهي) ربما، لتنشأ، بهذا التكرار[٤٤]، بداية سرد قصصي جديد. هذه البداية، أو بداية كهذه، تنشأ في قصة هادي الجزائري: رمال الزمن[٤٥]. فثمة، استهلالا، من كان، عند: صباح كل يوم، يتمشى: بخطوات وئيدة الى سوق صغيرة تباع فيها المسبحات والخواتم. انه (السارد) نفسه، هذا (البطل)، هنا: من خلال زياراتي المتكررة الى سوق التحفيات تعرفت على انواع المسبحات.. وكذا الخواتم....، واقتنيت قسما منها/في احدى المرات وجدت رجلا مسنا وبيده خاتم ذو فص احمر داكن والناس يتجمعون حوله/دفعت للبائع ما اراد، ووضعت الخاتم في اصبعي في اليد اليسرى يغمرني فرح كبير. لقد اسعفه الخاتم، إذن، بعدما دفع لبائعه (ما اراد)، ثمنا له، وإن حاول (المعتدي) ـ وهو (الناس) الذين (يتجمعون حوله) هنا ـ أخذ ذاك الخاتم من هذا البائع، قبله، إذ: دفع له بعضهم أسعارا أقل من السعر الذي يريده. ثم يبدأ سرد ثان، آخر، هكذا: تركت السوق وأنا انظر الى الخاتم بين آونة واخرى اثناء سيري، .....، .... إلا ان سر الفص وما قاله البائع بقي من اسراري/.. عندما اختلي مع نفسي أنظر الى فص الخاتم.. فأرى امامي حدائق والوانا لم ارها طيلة حياتي/كنت في السابق اتشاجر في البيت....، ......، وفي الليل كنت استيقظ مرات متعددة...، اما الآن فتغيرت طباعي واجد نفسي هادئا، ... وزالت تلك الكوابيس التي كانت تنغص علي منامي. وثانية يحاول (المعتدي) ـ وهو (الزوجة) هنا ـ أخذ الخاتم، لكن من (البطل) هذه المرة، وإن بصورة التباسية، غير مباشرة، هكذا: لاحظت زوجتي هذا التغير في حياتي.. اثار في نفسها بعض الظنون من ان هناك انسانة اخرى تنافسها.. فأخذت

تزيد من اهتمامها بي كي لا تأخذني هذه المرأة الوهمية منها. بيد انه، أي (المعتدي/الزوجة)، لم ينجح - في ذلك - بدليل: اما انا فكنت عندما اتمدد في الفراش وحدي أو اتمشى في الشارع انظر الى فص الخاتم.../بقي الخاتم سرا من اسراري.. حتى سوق التحفيات اخذت اذهب اليها مرة في الاسبوع مكتفيا بهذا الكنز في اصبعي/هذا الخاتم.. اصبح جزءا من حياتي، و.. خلواتي.. كلها اصبحت من نصيبه. أخيرا ينجح (المعتدي)، وهو (سيارة) هنا، في أخذه (بينما كنت اروم عبور الشارع حانت مني نظرة الى خاتمي وإذا بصوت سيارة تزعق.../وجدت نفسي تحت عجلاتها، فتحت عيني وإذا بي في المستشفى...، ... نظرت الى اصبعي فلم اجد الخاتم، قلت لزوجتي: فقدت خاتمي). لهذا يبدأ سرد ثالث، جديد، حتما: فقداني ساقي اليمنى لم ينسني ذلك الخاتم./كنت امسك بالعكاز واذهب الى سوق التحفيات وعندما المح خاتما بيد احد.. اذهب اليه..، ... فلا اجد فيه غايتي، ... اقف جانبا في السوق ... لعلي اجد خاتمي واشبع من النظر الى فصه.../كنت اقف في سوق التحفيات اتكىء على عكازي.../... اتابع شبح خاتمي الذي اختفى. وقد رافق هذا السرد، الاخير، أن حاول (المعتدي)، الذي عاد بصورة (الناس) ثانية، ألاّ يمكِّن (البطل) من الحصول على أي خاتم، لئلا يعوض به خاتمه (الذي اختفى)، إذ كان (الناس) - وبأصوات مسموعة حتى (من بعيد) - (يقولون للبائع لا تبع الخاتم لهذا الاعرج). لا، وأكثر، بل انه، أي (المعتدي) نفسه، اخترق حتى (الداخل الذاتي) للبطل - شيئا فشيئا - هكذا (أطل بابتسامتي كضوء يشع في ظلمة القبر...، ومن بعيد يأتيني صوت احد الرواد - صباح الخير يا أعرج - وأنظر اليه نظرة وحش جريح [٤٦]/كنت اقول مع نفسي: سأظل منغرسا في سوق التحفيات حتى اجد ضالتي، ولكن صوتا يخرج من داخلي - كيف تجد ضالتك وانت تعيش زمنك الضرير). غير ان (البطل)، على الرغم من هذا الاختراق، ما زال حالما: انا اقف في سوق التحفيات...، انظر الى الخواتم واقول ربما هذا الخاتم الذي تحلم به لحظتي.. وعندما يتحقق ذلك سوف تشرق في حياتي سماء اخرى بحجم فرحي.

١-٢-١-٥: هكذا طبّقْتُ أجزاء وظائفية على نصوص تسريدية، أيّ جزء لوحده حيث كل نص بعينه، تطبيقا نظريا وعمليا. غير أن تطبيقا كهذا، وإنْ بدا - للوهلة الأولى - غاية، ليس - للوهلة الأخيرة - سوى وسيلة. أما الغاية منها، من هذه الوسيلة، فإنما تطوير هذا التطبيق بالاستنباط التبئيري للقالب "البروبي" البنيوي: الهيكلي والوصفي[٤٧].

١-٢-١-٥-١: إن تطويرا كهذا، غايوِيّاً لا وسيلوِيّاً، قد يبدو اعتياديا، إنقياديا، لو أن النموذجَ للتطبيق كتابٌ روائي[٤٨]، كلٌ في كلٍّ، لأنه وحدة سردية وحيدة. لكن هذا التطوير، نفسه، سوف يغدو استثنائيا، إنزياحيا، حين يكون نموذجُ التطبيق مجموعةً قصصية، كلاً فيه أجزاء، لكونها وحدات سردية عديدة. في هذه الحالة، الثانية، يجب، عليّ، لكي أجعل من المجموعة القصصية كلاً في كلٍّ، حتما، أن أوحد وحداتها السردية العديدة. يمكنني ذلك، أي توحيدها، لمّا أكتشف أن في هذه الوحدات، = القصص، تجانسا موضوعاتيا "ثيماتيا"، أو تشكّلاً محوريا مركزيا[٤٩]، للحالات: الزمانية/المكانية ـ الموقعية/المشهدية ـ الحدثية/الوصفية[٥٠]، وغيرها[٥١]، بنيات وتقنيات. يقوى هذا التوحيد، الممكن، حيث تكون للوحدات القصصية، جميعها في الأكثر ومعظمها في الأقل[٥٢]، تواريخ كتابوِيَّة[٥٣]، مذَيَّلة ـ دائما؟، أعوامية على الأغلب[٥٤]. فالتواريخ هذه[٥٥]، التي يذيِّل كل واحد منها وحدة قصصية بعينها، ستتيح، لي، أن أرتب وحدات المجموعة، المتجانسة أصلا، ترتيبا كتابويا، ربما تعاضد تواريخه الكتابوية ((= لا بأس)) تواريخ نشريُّة ـ أيضا ـ في أحيان قليلة[٥٦]، من أقدمها الى أجددها. بهذا الترتيب الكتابوي[٥٧]، منذ الأقدم حتى الأجدد، سوف يتيسر، قبالتي، أن أقرأ أية مجموعة قصصية، ذات تجانس موضوعاتي "ثيماتي" ـ أو تشكّلٍ محوري مركزي ـ لحالاتها البنياتية والتقنياتية[٥٨]، بما يمكّنني من عدِّها وحدة سردية واحدة ـ معيَّنة/محدَّدة ـ كما الكتاب الروائي. مع ملاحظةِ أن هذا التمكين، التطويري، لا تُؤتيه، إذ أقرأها ـ أي المجموعة القصصية ـ هكذا، سوى، وفقط، قراءة حديثة، بنيوية خصوصا، بالتأكيد.

١-٢-١-٥-٢: فالقراءة الحديثة، تعريفا بنيويا، عملية تفاعل بين أنظمة لا واعية، نعم، منطوية، في آن واحد، على لغة النص، كتابته ـ كلامه، وعلى قدرة القارئ، كفاءته ـ أدائه، وقائمة على محور التقاء، حتما، يرتبط بأنساق شفرية، دائما، تصل ما بين النص "المتكلم" والقارئ "المؤدي"، حيث: كتابة الأول ـ كفاءة الثاني، وتتجاوزهما، كليهما، في الوقت ذاته، عينه ـ نفسه، لغة + قدرة[٥٩]. إنها، لذلك، وفْقا لهذا التعريف، الذي ليس جزافا ـ البتة ـ إستهلالي هذه الفقرة به، تعدّ فيها المجموعة القصصية، أية مجموعة قصصية، وإن كانت وحداتها غير مؤرخة، لا كتابويا ولا نشريا، نصا واحدا، مثل الرواية، ما يعني، بالتالي، أن النصية الواحدية لها، للمجموعة هذه، تتعاظم، طبعا، إذا كانت مؤرخة الوحدات. من هنا، تحديدا، أستفهم، متعجبا، : لا أدري، حقيقةً، لماذا يغفل، أو

والمألوف[٦٣].

١ـ٢ـ١ـ٥ـ٢ـ٢: قلت، قبْلاً، إنها متماثلةٌ تلك الدوافعَ النفسية ـ المزمنة؟ ـ المشحونةَ بها في جميع قصص "ظلال نائية" كلُّ شخصياتها. فهي، تلكم الشخصيات، تتوفر، أضيف هنا، فضلا عن الغيرة والخوف، ذينك، على: الانقسام ـ التوتر ـ الشك ـ الصراع ـ الهوس ـ الوهم. هذه التوفرات الدوافعية، وما تماثلها، إنما هي ترسيمات موضوعاتية سايكولوجية. إذ أن القاص، جمال نوري، بحسب جاسم عاصي، ثانيا، يحمل مجسته القصصية، السردية، ليلتقط ((ما يصادفه))، في الحياة، ثم يبني عليه نصا، بعينه، ينتمي الى المذهب السايكولوجي ـ في تناول الشخصية ـ مهتما بالبنية النفسية ومرتكزا على معالجة نفسية في بناء شخصياته وتأثيرها تجاه بعضها البعض. لهذا اعتقد عاصي، من ثم، مختتما مقاله[٦٤]، عنها، أن قصص جمال، التي قرأها، هي مشاريع لولادة نص قصصي، ما، يكون من خلاله القاص قادرا على صياغته بالكيفية النفسية والفكرية، ذاتها، التي تحلى بها، وامتلكها، في "ظلال نائية" حصرا. أي أن هذا الكاتب، بالعكس من سابقه ذاك، قد قرأ الـ"ظلال" قراءة حديثة، نعم، وإن عجزت عن محاولة السعي الى اكتشاف نص ثالث من النصوص ـ بعد نصي الكتابة والقراءة تراتبيا ـ هو ذلك النص المتأبّى على كل مشابهة[٦٥]. لكنّ عاصي، مثل حسن، أيضا غفل عن قصدية القاص في تأرخة قصص مجموعته بالأعوام. لقد تحدث عن ((سمة)) موجودة، ليس عن "السمة" الموجودة، في هذه القصص، هنا، معتقدا أن ((ما يمليه)) العقل الباطن في النص، القصصي، يتيح للمتلقي، المنشغل به، جواز التأويل والتفسير. لهذا رأى، مثلا، أن "ظلال" جمال، هذي، جاءت بإيقاعات لونية متباينة!! فإن وافقته على ((بإيقاعات لونية)) تنازلا له، أو ـ في الأقل ـ اقترابا منه، فإنني، صراحة، لن أوافقه، لا تنازلا ولا اقترابا، على ((متباينة)). ذلك لأن قصص "ظلال نائية" ذات إيقاعات لونية متماثلة، في قراءتي الحديثة لها، بلاغيا تشاركت بأشكالها، متشابهة بمضامينها، ولغويا تآثرت بأصواتها، متجاورة بصورها، فما افترقت، أبدا، ولا اختلفت.

١ـ٢ـ١ـ٥ـ٢ـ٣: هذا الاغفال، أو التغافل، عن قصدية القاص جمال نوري في تأرخة قصص "ظلال نائية"، بالأعوام، وقع فيه، بعد ذينك الكاتبين، محمد قاسم الياسري، ثالثا، كذلك. فموضوعات هذه القصص، عنده، حيث قدم قراءته[٦٦]، عنها، بسيطة ومتوهجة، !!!، يرافقها /أبطال/ منعزلون مغلفون بضبابية مليئة بالأسى. لقد وضعت مفردة

يتغافل، معظم نقاد القصة، عندنا مثلا، عن قصدية القاص، أيّ قاص، في تأريخ، أو تأرخة، وحدات مجموعته، أيْ قصصها، أعواميا في الأقل؟ عطفا على ما هو متقدم أخيرا، في استفهامي ـ هذا ـ المتعجب، سوف أقول، بثقة عظمى، إن هنالك بضعةً من ناقدي المجموعة القصصية لجمال نوري: ظلال نائية[٦٠]، مثالا، كانوا، في التسعينيات[٦١]، بعضا من ذلك المعظم، الغافل أو المتغافل، منهم ـ هنا ـ ثلاثة.

١ـ٢ـ١ـ٥ـ٢ـ١: حين أراد رزاق ابراهيم حسن، أولا، في مبتدأ ملاحظاته[٦٢]، عنها، أن يجد سمة معيّنة، محددة، تجمع بين الـ(ظلال)، هذه، عدَّ ((الذي يفرق بين الشخصيات)) هو ((السمة البارزة)) فيها! لو قرأ هذا الملاحظ مجموعة (ظلال نائية) قراءة حديثة، عملياتية، تعدّها نصا واحدا، كالرواية، يؤكده التأريخ الأعوامي لقصصها، لوحداتها، لاكتشف أن "الذي يوحد" بين الشخصيات، لا ((الذي يفرق)) بينها، هو، حصرا، السمة المعيّنة، المحددة، التي تجمع بين القصص "= الوحدات"، جميعها، و((السمة البارزة))، بل لعلها "الأبرز"؟، التي تتسم بها. أيضا، لو فعل ذلك، لَما ناقض قوله، بقوله، لأنه، مباشرة بعد عدّه ذاك، سيجد انسجاما بين الشخصيات في القصة الواحدة، جزءا من كل المجموعة، كونها شخصيات مشحونة بدوافع الغيرة والخوف!! إنه انسجام جزئي، أقول أنا، بين بضع شخصيات مشحونة بدوافع غيرة وخوف في أية قصة، بذاتها، يعني انسجاما كليا، لا محالة، بين جميع الشخصيات المشحونة في القصص العديدة، كلاًّ من كلّها، بالدوافع الغِيرية والخوفية. هذا الانسجام، الأخير، يمكنني الاستدلال عليه، ضابطا ((ملاحظات)) الكاتب نفسه، بنقطتين ـ اثنتين ـ موجزتين. لقد وحد بين الشخصيات، جمعيا، حتى شحنت بدوافع نفسية ـ مزمنة؟ ـ متماثلة، واقعية وظرفية، ظاهريا وباطنيا. لذا جمع بين القصص، كليا، بحيث طرحت نفسها من خلال ضمير المتكلم: منفردا مع "أنا" واحدة ـ أو مزاوَجا بعناصر تعبير أخرى ـ وربما معطى أكثر من صوت. بمزج التوحيد والجمع هذين، كليهما، سنجد في أية قصةٍ شخصيةً أولية، تتواجد شخصيات ثانوية في حدود حركتها، هي الشخصية المحورية في كل القصص. عليه، إذن، فإن هذا الانسجام الكلي، بين شخصياتها وبين قصصها، هو ((السمة البارزة)) في "ظلال" جمال الـ"نائية". أخيرا، أخلص، ان سمة كهذه، متأتية من انسجام كهذا، قد أفرزت موضوعات، مخالفا آخر ملاحظة للكاتب، لم تكن بحاجة الى الاستفادة من اللغة الشعرية، بتاتا، لكي تتعزز بإيحاءات، كما يقول هو، تزيد من ابتعادها عن الاعتيادي

"أبطال" بين خطين مائلين، هكذا /أبطال/، لألفت الانتباه الى أن الياسري. من خلالها، يرى، في "ظلال" جمال، أبطالا لا شخصيات، من جهة أولى، وأبطالا جمعيين لا بطلا مفردا، من جهة ثانية، هنا. هذه الرؤية، أم رؤيةٌ كهذه؟، تعني، في جهتها الأولى، فقط انوجاد الشخصيات المحورية، أو النوع الأول من الشخصيات، مع انعدام الشخصيات الثانوية، أو النوع الوسط من الشخصيات، تماما. هذا معنى مستحيل، طبعا. لأن انعدام النوع الثاني، من الشخصيات، هو، أو يؤدي الى، انعدام النوع الأول، منها، حتما. ذلك لأن الشخصية الأولية في كل قصة هي شخصيتها المحورية، كما قلت سابقا. حيث تواجدت في حدود حركتها الشخصيات الثانوية ـ الوسطية ـ داخل كل القصص. ثم أن الرؤية ذاتها، تلك، تعني، في جهتها الثانية، أن كل شخصيات المجموعة القصصية ـ هذه ـ موضوعة من السارد تحت المجهر [٦٧]. وهذا أيضا معنى مستحيل، كذاك، من حيث أن أيّ سارد، هنا، إذ يصنع وضعا كهذا. عادّاً كل شخصياته أبطالا جمعيين، فإنما يلغي وضعا أهمَّ، منه. ألا وهو إيجادُ شخصيةٍ بطل "فردي" أو "بطولي".

١ـ٢ـ٢: أما الذي هو متعلق بالرواية، من جهة ثانية، فيتجلى اشتمال (الحكائية) عليها، ليس كتجلي اشتمالها على القصة، في تقنيات محدِّدة ـ مجتمِعة أدائيا ـ أهمها: تهيئة السرد ـ مغايرة الراوي ـ تعددية الصوت ـ مركزة الحوار.

١ـ٢ـ٢ـ١: ثمة في تهيئة السرد، أولى هذه التقنيات المحدِّدة، صلة تبريرية، وسيلوية/غايوية، بين من هو روائي ومن هو راوٍ.

١ـ٢ـ٢ـ١ـ١: ذلك لأن هذه التهيئة، بالضرورة، تُنطق الأول، روائيا، بلسان الثاني، راويا، أي أن الراوي لسان حال الروائي[٦٨]. لكن حيث (الوسيلة خاصة/الغاية عامة) حصرا، وحصرا فقط، يُظهر تفسير كهذا، للتنطيق، تبريرية الصلة بينهما. إذ يصير ذاك، الراوي، وسيلة لفظوية، مادية، لدى هذا، الروائي، بها يصل الى غاية معنوية، روحية، حتما.

١ـ٢ـ٢ـ١ـ٢: بهذا الوصول، من الروائي، وبتلك الصيرورة، من الراوي، تعلن تهيئة السرد عن مهمتين رئيستين من مهمات سرد الرواية[٦٩]. فهي تميز بين الروائي والراوي، مهمة أولى، وهي تكشف البعد الذاتي في السرد الموضوعي، مهمة ثانية، تمييزا وكشفا متساوقين. أي انها، بهاتين المهمتين المتساوقتين، تحدد (زمكانيَّ) الروائي والراوي في العملية السردية، لأية رواية، فاصلة، بهذا التحديد، بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي.

١ـ٢ـ٢ـ١ـ٣: لكنّ التحديد والفصل هذين، أولا وأخيرا، ما كان بمقدور تهيئة السرد، أبدا،

أن تقوم بهما، كليهما، لولا ان لها متعلقات مفاهيمية، اربعة، هي: المسافة ـ البؤرة ـ الصيغة ـ الوظيفة. ذلك لأن هذه المتعلقات المفاهيمية، الأربعة، هي، لا سواها، التي ترصد، متوحدة، كيف يروي الراوي، بوسيلته الخاصة، ما يراه الروائي، لغايته العامة، من أحداث: علاقات ـ روابط ـ شخوص... الخ. وهي بهذا الرصد، الكيفي، تنبه تنبيهين متزامنين، حتما، إلى أن على الروائي، أولا، ألاّ يكون موضوعيا صرفا، في ما يراه، وإلى أن على الراوي، ثانيا، ألاّ يصير ذاتيا محضا، في ما يرويه، داخل الرواية.

١ـ٢ـ٢ـ١ـ٤: نادرا جدا، ربما مبدئيا ـ الآن في الأقل ـ لا تفاصيليا، ما تستجيب روايات لهذين التنبيهين المتزامنين. من هذا الجدّ نادر، الاحتمالي المبدأ دون التفاصيل، ثمة استجابة عمومية، اعتيادية، لهما، كليهما، أبدتها ـ عفويا أم قصديا؟ ـ روايتنا العراقية[٧٠]، التي ولدت في نهايات العقد الثاني للقرن الماضي[٧١]، منذ نزوعها صوب التجديد حتى وصولها حيث التحديث[٧٢]. بل ثمة استجابتها الخصوصية، الاستثنائية، لتنبيهي تهيئة السرد، متزامنين، في بعض نماذجها الأخيرة[٧٣]، نماذج ما بعد التسعينيات[٧٤]، ومنها نموذج طاهر عبد مسلم: الكائن الافتراضي[٧٥]. إذ أن في هذا النموذج، وهنا مكمن استجابته للتنبيهين التهيئويين ـ السرديين ـ هذين، تتألق العملية السردية، الراوية/الروائية، بكلا مستويي التزامن. فهي، أولا، تتم (من خلال الذات) وسيلويا، لا (للذات) كغاية، على مستوى الراوي، الحاضر/الغائب، ماهية وموقعا. وهي، ثانيا، تلم (ما في الموضوع) غايويا، لا (بالموضوع) كوسيلة، على مستوى الروائي، الموجود/المفقود، هوية وموقفا. ولئن كان من الممتع تزامن هذا (اللم) وذاك (التّم)، معا، حيث يؤلِّقان عملية السرد، في نموذجه هذا[٧٦]، فثمة الممتع بذاته: بعينه/بنفسه. ذلك، فيه، هو تزامنهما، مستويي الراوي والروائي، حسب كل المتعلقات المفاهيمية (الهيأوية السردية) الأربعة: المسافة/البؤرة/الصيغة/الوظيفة[٧٧].

١ـ٢ـ٢ـ٢: وثمة في مغايرة الراوي، تقنيةٌ محدّدة ثانية، تكسير، ضروري، للتشكيك، من طرف قارئ روايته، بوحيديته ((الإلهية)).

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ١: ففي كثير من الروايات، قديمة كانت أم جديدة، يتخذ راوٍ، معيّن/مؤكد، وضع إله، نعم، يراقب شخصياته من علٍ (ما تشعر به وما تفكر فيه). إن راويا كهذا، مراقِبا ـ غير مراقَب؟ ـ إنما هو، بالنتيجة، أنى يكون: الراوي الوحيد لكل شيء/الراوي العليم بكل شيء (Omniscient). واستنادا الى جوناثان رابان[٧٨]، مثلا، ثمة نقاد،

تنظيريون وتطبيقيون، يرون ان القراء، قراء روايات كهذه، ينبغي منهم تشكيك في قبول فكرة هذا الراوي ـ الإله ـ بيسر كبير.

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢: لذلك، ربما؟، يحاول روائيون محترفون، ممن يعنيهم ـ دائما ـ نقادهم وقراؤهم معا، أن يتلافوا هذا الانبغاء. فهم، مما يحاولونه، يعمدون، خصوصا، لجبر الفكرة، السابقة له، بكسر التشكيك، اللاحق بها، على المستويين السردي والإسلوبي ـ تراتبيا ـ للراوي. إنهم يسايرون عليميته سرديا، حيث المسايرة تجبير للفكرة تلك، لكنهم يغايرون وحيديته إسلوبيا، حيث المغايرة تكسير للتشكيك هذا، حتى ـ أحيانا ـ ضمن قطعة (Partition) بعينها.

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ١: أحد هؤلاء، الروائيين المحترفين، هو طه حامد الشبيب[٧٩]، أخيرا، في روايته العاشرة: مقامة الكيروسين[٨٠]. إذ يعتمد فيها انتقالات ـ دلالية ـ زمكانية (Spatio temporal)، أي: زمانية + مكانية (متعالقة/متجادلة) معا، لما يراه راويه العليم[٨١]. أفقيا، كليا، منذ افتراضه الأول "أفترض أن اللحظة الأولى بدأت هكذا:" حتى ((تأكيد التأكيدات)) حيث "مزرعة تبغ بكاملها وضعت في السيكار الذي (يقبض عليه)، ولا أقول (يمسك به)..". أما عموديا، جزئيا، ففي الافتراض الواحد (و/أو) في التأكيد الواحد، دخولا (و/أو) خروجا، سيَما في ((افتراض رابع/تأكيد أول)). ذلك لأن فيهما[٨٢]، جزءا واحدا، وصول السيارة الصماء في نهار تموزي لمبنى المخابرات/شهب تنقذف على كل شبر من البلاد أوائل نيسان/حمامة تعيش منذ الستة عشر عاما في كنف أم علي في دار صغيرة/في مبنى المخابرات على ذراعها مقمطة بجذاذات/توشك الآن على إنفاق السنة الحادية والعشرين من عمرها. وعلى الرغم من هذه الانتقالات ـ الدلالية ـ الزمكانية، الخمس، كما سواها، مما يماثلها، كانت مغايرة "الراوي" منضبطة سرديا، فضلا عن انضباطها اسلوبيا، الى درجة كبرى. لأن هذا "العليم" ذاته، الذي مرر الروائي "المؤلف" كل (الأشياء/الأحداث/الأفعال/الأشخاص) من خلاله، قد أحكم الترابط "المونتاجي" بين انتقالاته إجمالا. لذا، حيث "الافتراضات (و/أو) التأكيدات" تلك ـ بمجموعها ـ إنما هي تحصيل حاصل لهذا الإحكام، لم ترتبك محورية الزمان والمكان لـ(مقامة) هذه[٨٣].

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢: كذلك، أحد الروائيين المحترفين أولاء، ثمة مهدي عيسى الصقر[٨٤]، قبل الشبيب، في روايته الثانية: اشواق طائر الليل[٨٥].

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ١: تتجلى مغايرة الصقر للراوي في هذه الرواية، التي تنتهي بمقطع

(العودة الى الوطن)، بدءا من أول مقاطعها الخمسة عشر.

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ١ـ١: فهو يستهل (المقطع الاول:)، حيث (الإسم الآخر للوهم)، براوٍ يقدم شخصية: جلست ضجرة، يحاصرها الفراغ وذلك الصمت الثقيل والسقف المهيمن عليها والجدران البيض. إنها أولى الشخصيات، هذه الشخصية، يُتبعها بشخصية أخرى. إذ، مما (يحاصرها) أيضا، ثمة: الرائحة الغريبة التي لا إسم لها والمنبعثة من جسد الرجل الناحل الراقد أمامها على السرير.

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ١ـ٢: وواضح سن هذا الاحتمال خصوصا (ـ رائحة الموت الوشيك ربما)، عن هذه (الرائحة الغريبة)، ان الصقر، هنا، يزاول مسايرة راويه في العليمية، على مستوى السرد، حد الذروة. غير ان احتمالا كهذا، في المقابل، يشي بأنه، أي الصقر طبعا، سيحاول مغايرة هذا الراوي في وحيديته، على مستوى الإسلوب، عاجلا ليس آجلا. سيستدعي من خلاله ماضياً جدَّ قريبٍ، لا يتعدى بضع ساعات، يتعالق مع الشخصية الأولى، ذاتها، وإذا بها (ممرضة). فهي كانت، قبل: تلك الساعة من النهار، قد: أمرها الطبيب ـ عندما جاء لزيارة المريض في الصباح ـ ألاّ تفارق الغرفة حتى تأتي ممرضة أخرى تحل محلها.

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ١ـ٣: ثم تصل هذه المغايرة حدا ذرويا، كالذي وصلته ـ قبلها ـ تلك المسايرة، حين يُستذْكَرُ ماضٍ جدّ بعيد، يعود الى بضعة عقود، يتعلق بـ(الرجل الناحل)، أي بالشخصية الثانية، لكن على لسانه هو، ليس على لسان الراوي، عبر أوراقه. فالممرضة، وإن: كانت تدرك ان التلصص على أسرار الآخرين عمل غير لائق، قد: تجرأت وحركت يدها باحثة فاصطدمت أصابعها بمجموعة الأوراق. ولقد: استلت الاوراق برفق من تحت الوسادة وحملتها بين يديها، حملت: جانبا من حياة شاعر، حيث: دهمتها الكلمات، كلماته، مخاطبا بها أباه: "أنت لم يخطر على بالك أن تستشيرني حين دفعت بي الى هذه الحياة عنوة. عذرك ـ مثل عذر أي أب آخر في هذه الدنيا منذ الأزل ـ ان ذلك كان مستحيلا. وإذ: فوجئت بباب الغرفة يفتح وبرئيسة المرضات تدخل عليها، فـ: دست الاوراق تحت الوسادة بيد مرتبكة، كان الـ(شاعر)، ذلك (الرجل الناحل)، قد انتهى من مخاطبة أبيه: إذن ضع يدك في يدي وتعال معي نلقي نظرة متأملة على حياة الولد الذي انجبته في ذلك اليوم السعيد!".

١ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢ـ٢: هذه الـ(نظرة)، الـ(متأملة)، التي سيلقيها على حياته ـ هو ـ بضمائر شتى، منذ (المقطع الثاني/تراب الأرض) حتى (المقطع الرابع عشر/ذكريات..

ذكريات)، لسوف تصير هي المهيمنة، العظمى؟، على مغايرة "الراوي" اسلوبيا، مع ضبطها سرديا، وهو يبث (أشواق طائر الليل).

١ـ٢ـ٢ـ٣: أما في تعددية الصوت، ثالثة تلك التقنيات المحدِّدة الأربع، فثمة توازٍ، بالضرورة، بين السرد والوصف، كليهما، داخل النص الروائي، الأحدث غالبا، إذا توفر على هذه التعددية.

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ١: أي، بمعنى، أن من خلال تعددية كهذه، للصوت، تتوازى في الرواية، المتوفرة عليها، مجموعتا "الأفعال + الأحداث" و"الأشياء + الأبطال". فإذا أُخِذَ في عين الاعتبار، إجرائيا على الأقل، أن السرد "تشخيص لأفعال وأحداث" والوصف "تشخيص لأشياء وأبطال"، حسب جيرار جينيت[٨٦]، سيُعنى بالتعددية هذه، الصوتية، توازي التشخيص سرديا والتشخيص وصفيا.

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢:

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١: أصعب أنواع هذا التوازي، التشخيصي، ما يكون بين زمنين مختلفين، أو أكثر"؟"، كما هو توازي الزمنين الماضي والحاضر في رواية عباس لطيف: رماد الممالك[٨٧]. إذ أن ماضي "السرد + الوصف" وحاضرهما، معا، في الرواية، هذه، لم يتقاطعا، كحالهما وفق الرؤية التقليدية، بل توازيا ـ وفقا لرؤية تجديدية ـ ممثلين بشاعرين: ماضٍ = عبدالله بن المعتز/حاضر = منصور سليم[٨٨]. في الاقتباسات "النصية" التالية، من المقاطع الستة عشر للرواية، نماذج عن توازيهما ـ هذا ـ حيث:

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ١: الماضي موحد/الحاضر مجزأ

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ١ـ١: الماضي موحد/عبدالله بن المعتز/استهلال المقطع الأول: اعرف انك ترنو الي وتتملى بسيرتي وكأنك جزء من جسدي على الرغم من المسافات المترامية التي تفصلني عنك.. ارنو اليك وكأني استعيد مرآة عذبة فقدتها فيما احتدم علي من المصائب والاقدار حتى اضعت نفسي وتناثرت في دمي احزاني وخيباتي

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ١ـ٢: الحاضر مجزأ/منصور سليم/

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ١ـ٢ـ١: استغلاق المقطع الثامن: اعرف انك ترنو الي في لحظتي الطاعنة هذه واطمئن لقد ادمنت النصال الطائشة فأسلمت روحي لقبضة الريح.

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ١ـ٢ـ٢: استرسال المقطع التاسع: ارنو اليك وانت تتمزق مثلي بين عشق النساء والتلذذ بالكبرياء وبين الاوحال التي تتبرأ منها وتبتعد عنها لكنها ما تلبث ان

تلتصق بجلدك كالدبق

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٢: الماضي توريث/الحاضر تنبيه[٨٩]

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٢ـ١: الماضي توريث/عبدالله بن المعتز/استرسال المقطع الأول: ربما اورثني شغفي بعشق الكتب الكثير من التأمل والتفلسف وعشق العزلة

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٢ـ٢: الحاضر تنبيه/منصور سليم/استرسال المقطع الثاني: كان اول من انتبه الى ميلي للعزلة وعدم الاختلاط بالآخرين بمن فيهم افراد عائلتي هو ابي

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٣: الماضي شرع/الحاضر قانون

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٣ـ١: الماضي شرع/عبدالله بن المعتز/استرسال المقطع الثالث: ابلغت ابنة بسطام بأن هذه الساعة هي آخر ما بيننا

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٣ـ٢: الحاضر قانون/منصور سليم/استرسال المقطع العاشر: اسمعي.. غدا سنذهب الى المحكمة لانهاء قضية الطلاق فمنذ هذه الساعة عدي ان كل ما بيننا قد انتهى..

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٤: الماضي خاص/الحاضر عام

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٤ـ١: الماضي خاص/عبدالله بن المعتز/استهلال المقطع الخامس: وتواترت الاحداث بسرعة كانت اكبر منها دهشتي التي اتسعت واكتشافاتي التي تسبب الألم لي وللآخرين من حولي.

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٤ـ٢: الحاضر عام/منصور سليم/استهلال المقطع السادس: تواترت الوقائع بايقاع سريع يحمل بين ثناياه الأسى احيانا والدهشة في احيان أخرى

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٥: الماضي فردي/الحاضر جمعي

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٥ـ١: الماضي فردي/عبدالله بن المعتز/استهلال المقطع السابع: ها انذا اقطع الدار الموصدة جيئة وذهابا وقد اشبكت يدي خلف ظهري محاولا تبديد الحيرة والقلق اللذين يهيمنان علي بعد ان امتلأت اسماعي بكل ما هو غريب ومستهجن..

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٥ـ٢: الحاضر جمعي/منصور سليم/استهلال المقطع الثامن: اشعر بأن اجواء البيت تتلبد فيها الغيوم فثمة هاجس خفي ينتاب الجميع ويثير الكثير من الاحاسيس المتناقضة وبدأ الاحساس بالعزلة يتكاثر في اعماق كل واحد منا..

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٦: الماضي مغلق/الحاضر مفتوح

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٦ـ١: الماضي مغلق/عبدالله بن المعتز "السارد غيره"/استغلاق المقطع

الخامس عشر: تقدم الجند باتجاه الشاعر امسكوه وعبثوا بجسده مثلوا باعضائه بل ضغطوا على فخذيه وما بينهما حتى تدفقت الدماء وسقط الجسد المعذب والممزق على الارض وترك دون اية رحمة.

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١ـ٦ـ٢: الحاضر مفتوح/منصور سليم "السارد نفسه"/استغلاق المقطع السادس عشر: طلبت من الطبيب اجراء الفحص ودون اسمي في استمارة وبدأ يلقي علي الاسئلة ودخلت في طقس الفحوصات والانظار تتجه الي..

١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ٢: مما تقدم، في الفقرة (١ـ٢ـ٢ـ٣ـ٢ـ١:) كلها، يُدْرَكُ أن (رماد الممالك)، التي توفرت على تقنية التعددية الصوتية، لها تميز حداثوي. فهي، وهنا تميزها الحداثوي هذا، ليست متعددة الصوتين بحتيا ولا ممتزجة الصوتين بحتيا كذلك. لأن عباس لطيف[٩٠]، روائيا ليس راويا، قد جمع فيها، على مدى ستة عشر مقطعا، بين التفاصل الصوتي سرديا، من جهة أولى، وبين التواصل الصوتي وصفيا، من جهة أخرى، بامتياز.

١ـ٢ـ٢ـ٤: أخيرا، مما يتعلق بالتقنيات المجتمعة أدائيا، ثمة في مركزة الحوار، تقنية محدَّدة رابعة، ما يمثِّن المشهد الحواري "Scene Dialogisme" [٩١]، على وجه الخصوص، من حيثيتي وضعه ونوعه معا. فهي، من حيثية الوضع، تجعله مرْكزا، محْورا، بين الحذف الإضماري، ز.ق < ز.ح، وبين التوقف الوصفي، ز.ق > ز.ح، حين تساوي بين زمن القص "ز.ق" وزمن الحكي "ز.ح"[٩٢]، تعادليا/تطابقيا، فيه. وهي، من حيث النوع، تجعله مركزا. مكثَّفا، كما: الحذف الإضماري "ز.ق أصغر من ز.ح" + المجمل الإيجازي "ز.ق أقصر من ز.ح".

١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١: بعض روائيينا، العراقيين، أجادوا إستخدام هذه التقنية، إستثماريا/إستغلاليا، من حيث النوعية. أحدهم سالم حميد، على سبيل المثال، في روايته: قـ…رؤوس[٩٣]. إنه، فيها[٩٤]، يمركز حوارات المشاهد، بالرغم من قلتها النسبية، بين بطل …ـي[٩٥]. دائما مهيمن[٩٦]، وبين شخصيةٍ ثانوية[٩٧]، مرحلية[٩٨]، غالبا. ففي /الفصل …ي مثالا، وسوف أكتفي من الرواية به[٩٩]، يمركزها، كلها تقريبا[١٠٠]، بين "المتواري"، من جهة أولى. وبين: زوجته ـ رجال الشرطة السرية ـ المرأة /القروية/ في الكوخ ـ الدوّار العجوز[١٠١]. كلٌّ على حدة، من جهة أخرى. وهو، أي الروائي، إذ يقوم بذلك، بمركزة حوار تلو آخر. يعي، أغلب الظن، ما يميز قصصية أي مشهد حواري عن حكائيته، مع أنهما متساويتان زمنيا، بحيث تكون أحاديةً أو ثنائيةً، أو ثلاثيةً[١٠٢]، أيةُ واحدة منهما،

متماثلتيّ الكينونة ـ هذه ـ أمْ متباينتيها، كما في المشاهد الحوارية التالية:

١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ١: المتواري/زوجته.. ثنائي الحكائية/أحادي القصصية "م١/ص٧ـ ص٨"

أمسك بكتفي زوجته وهزها، وكأنما يريد أن يوقظها من مخاوفها، ويغربل وعيها من شوائب مكبرات الصوت التي ترسبت في أعماقها. قال لها: عندما تسمعين صوت إطلاق النار فاعلمي أنني سأجذبهم إلى مطاردتي، وعندها تستطيعين الخروج.. ولا تخافي، إنها الخطة التي وضعناها للهروب.

إلا أن الخطة التي كان قد تحدث عنها فيما مضى، والتي أعادها عليها من جديد، قد اختفت جملها وكلماتها، وضاعت مع نداءات مكبرات الصوت.[١٠٣]

١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٢: المتواري/رجال الشرطة السرية.. ثنائي الحكائية/أحادي القصصية "م١/ص٩"

رفع "المتواري" بندقيته وثبتها إلى كتفه، وحاول في الضوء الشحيح، أن يثبت شعيرة البندقية بين كتفي الشرطي.. ثم شاهد الشرطي يتمرغ على الأرض، وقد صك أسماع "المتواري" دوي عتاده لفترة من الزمن وصرخ بصوت عال:

ـ أنا "المتواري" وإنني أتحداكم!!.

وبعد ذلك أطلق نحوهم عيارات نارية متفرقة وعشوائية، وركض محاولا تضليلهم بطريقة وأخرى.

١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٣: المتواري/المرأة ـ القروية ـ في الكوخ..

١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٣ـ١: ثنائي الحكائية/ثنائي القصصية "م٣/ص١٨"[١٠٤]

ابتعدت الكلاب فجأة، وهي تحم، وسمع صوتا نسائيا مفتعل الشدة: من أنت!؟. فاجأه السؤال وارتبك، وصمت قليلا وكأنما يبحث عن جواب، تكرر السؤال عليه بشدة رافقه اصطفاق أقسام بندقية حاد:

ـ انتظري، أنا.. أنا رجل مسالم أنا ضيف!.

ـ أترك سلاحك على الأرض وتقدم. سمع صوت ارتطام بندقيته الأخرس على الأرض، فيما كانت الكلاب تدور حولهما.[١٠٥]

١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٣ـ٢: ثنائي الحكائية/أحادي القصصية

١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٣ـ٢ـ١: "م٣/ص٢١"

اقتربت منه المرأة وأيقظته، فتح عينيه في وجهها.. قالت له: أنت مريض! مصاب بالبرد.

فتذكر في الحال ما آلت اليه الأمور، وتمنى أن يعود إلى نومه وإلى كوابيسه،
١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٣ـ٢ـ٢: "م٤/ص٢٦ـ ص٢٧"
التفت زوبعة الأسئلة في رأسه، وأزاحت كل النعاس وأطيافه.
وعندما تناول فطوره مع المرأة، حذرها من خطورة مهمتها في المدينة، فطمأنته، لأن لها خالة تسكن المدينة، وستعرف من خلالها كل شيء دون أن تسأل أحدا.
وقالت له: لا بد أنك من أتباع "المتواري"، فصمت وابتسم لها.
١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٤: المتواري/الدوار العجوز..
١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٤ـ١: ثنائي الحكائية/أحادي القصصية "م٥/ص٤٠"[١٠٦]
حينما جلسا تحت شجرة السدر الصحراوية ليتناولا الخبز الجاف والتمر المكبوس.
قال له الدوار العجوز: علينا أن نصل ضريح السيد هناك قبل حلول الليل.
ثم تبادلا بعض الأحاديث حول هذه الأرض ومخافرها الحدودية، وعن ضريح السيد،
١ـ٢ـ٢ـ٤ـ١ـ٤ـ٢: ثنائي الحكائية/ثنائي القصصية "م٥/ص٤١ـ ص٤٢"[١٠٧]
استيقظا وسط جلبة الأصوات الباكية والتراتيل الدينية الحزينة[١٠٨]
قال الدوار العجوز لـ"المتواري": ستدفنني هنا في هذه المقبرة وستأتيني نادما على عمل ارتكبته بعد سنين!!.
قال "المتواري": هل هذه وصية أم نبوءة!؟.
قال الدوار: ربما الاثنتان.
ابتعد "المتواري" والدوار العجوز عن ضريح السيد، إلاّ أن عويل النساء لا يزال يرافقهما في رحلتهما، ويطن في آذانهما مثل خلية نحل،[١٠٩]
١ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢: بيْد أن معظمهم، أي معظم روائيينا العراقيين، قد أجادوا إستخدام تقنية الحوار، إستثماريا ـ إستغلاليا، من حيث الوضعية. إذ أنهم، هؤلاء المعظم، مركزوا حوارات المشاهد، وهي كثيرة على الأغلب[١١٠]، وضعيا، في المقام الأول، بجعلها محورية، نَعَم، كما: الأبطال ((= أساسيين + ثانويين)) والشخصيات ((= أولى + وسطى)) سواء بسواء. ولعل من أبرز أولاء، الروائيين، آمال كاشف الغطاء، مثلا، في جميع رواياتها[١١١].

* توضيحات (1:) *

(١) النسق النصي والنسق المتني ـ في الحركتين المتضافرتين للقصيدة: الإنبناء/الإنهدام (الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ـ بغداد،٢٠٠٩).. وينظر، أيضا، بشير حاجم: نحو منهج صالح لدراسة جميع النصوص ـ عن الشعر واكتشافات النقد، الزمان ـ جريدة عراقية عربية دولية يومية مستقلة، مؤسسة الزمان العالمية للصحافة والمعلومات ـ لندن، العدد٢٦١١/ ٥ شباط ٢٠٠٧

(٢) نظريتا الجمال والفلسفة، في الدرجة الأولى، ومعهما نظريات التاريخ والاجتماع والانطباع وأمثالها، في الدرجة الثانية، تسمى بالنظريات السياقية، الخارجية، التي تعنى بمضمون القصيدة دون شكلها (راجع، خصوصا، جيروم ستولنتيز: النقد الفني ـ دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة ـ فؤاد زكريا، جامعة عين شمس ـ القاهرة، ١٩٧٤.. وينظر، على سبيل المثال، مرشد الزبيدي: إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٩٩).. أما نظريات الشكل والاسلوب واللغة، وأشباهها، فتسمى بالنظريات النصية، الداخلية، التي تعنى ببنية القصيدة ـ نفاذيا ـ لاكتشاف ثراءاتها (أنظر، مثلا، يمنى العيد: في معرفة النص ـ دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة ـ بيروت، ١٩٨٥.. وينظر، أيضا، محمد مفتاح: دينامية النص ـ تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي ـ بيروت/الدار البيضاء، ١٩٨٧.. كذلك، ينظر، كل من "أ" صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر ـ القاهرة، ١٩٩٠ "ب" سعيد الغانمي: أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩١.. أيضا، أنظر، قاسم مومني: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ١٩٩٩).. وقد أشر باحثون أكاديميون، عديدون، أن قصيدة بدر شاكر السياب، مثالا أوْضحَ، إنما أعيدت لها هيبتها من طرف النظريات النصية، الداخلية، بعدما افتُقدَتْ منها على يد النظريات السياقية، الخارجية، لأمد طويل (أنظر، منهم، جاسم حسين سلطان الخالدي، أخيرا، في رسالته الجامعية: الخطاب النقدي حول السياب، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٧/ص١٥٥)

(٣) أنظر عنهما، كليهما، بشير حاجم: مجالات الكتابة ومنهجية الاشتغال الابداعي ـ ثراءات الشعر واكتشافات النقد، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٦١٢/ ٦ شباط ٢٠٠٧ ((أيضا، للكاتب ذاته، الشعر واكتشافات النقد ـ خطوات من القصيدة الى المقالة، المصدر السابق، العدد٢٥٧٩/ ٢٥ كانون الأول ٢٠٠٦.. كذلك، ينظر، الناقد بشير حاجم: وظيفة النقد اكتشاف الثراء الشعري، حوار ـ كاظم جبر الميزري، المصدر نفسه، العدد٢٤١٣/ ٣٠ آيار ٢٠٠٦)).. وكنت، أنوِّه، تحت عنوان (في الثراء والاكتشاف)، تحديدا، قد كتبت بضع مقالات تطبيقية، فضلا عنها تنظيرية، نشرت منها مقالتين ـ اثنتين ـ هما ((أ)) حساسية الانجذاب للآخر ـ ذوبان الـ(أنا) في الـ(هو)، المؤتمر ـ صحيفة يومية مستقلة شاملة، بغداد، العدد٧٣٨/ ٦ شباط ٢٠٠٥ ((ب)) الإيحاءات البدائية والضرورات المؤقتة ـ تجارب شعرية منتقاة، المصدر السابق، العدد٧٣٩/ ٨ شباط ٢٠٠٥

(٤) خصوصا، في هذا الصدد، انها تخرج الشيء من متوالية حياتية إلى واقعة فنية (تراجع، حتما، نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس، تقديم ـ تزفيتان تودوروف/ترجمة ـ ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط/مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، ط١/١٩٨٢/ص١٣٧).. من الجدير ذكره، هنا، ان اتجاهات هذه النظرية البنيوية للأدب، نسقا داخليا، جاءت ردَّ فعلٍ، حاسماً، على توجهات تلك النظرية الآيديولوجية للفن، سياقا خارجيا، في المقام الأول (راجع، لذلك، كلاًّ من "أ" أديث كيرزويل: عصر البنيوية ـ من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة ـ جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ـ بغداد، ١٩٨٥ "ب" جان ماري أوزياس: البنيوية، مع آخرين، ترجمة ـ ميخائيل مخول، وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق، ١٩٧٢.. وينظر، كذلك، كل من "أ" عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دار أميمة ـ تونس، ١٩٩١ "ب" عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة ـ من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ١٩٨٨)

(٥) لا تدانيها، فنيا وعلميا على السواء، حتى النظرية السوسيولوجية، المرتكزة الى علم اجتماع الأدب، حين تهدف الى تبيين تطابق البنية الأدبية والبنية الاجتماعية المولدة لها.. هكذا هي، نظرية السوسيولوجيا، عند لوسيان غولدمان، خصوصا، إذ قال بفكرة الفاعل الجماعي، أو الاجتماعي، على أساس ان النقد، الأدبي طبعا، يتبلور في صورة منهجية سوسيولوجية، وفلسفية، لإضاءة البنيات الدالة، أولا، مع تحديد مستويات انتاج المعنى عبر أنماط من رؤية للعالم، ذات وعي جمعي، فضلا عن ارتباط تحول الأشكال الأدبية ـ وتطورها ـ بالتحولات الاجتماعية على المستويين الاقتصادي والسياسي (راجع، لتفاصيل أكثر، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة ـ محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، ط١/١٩٨٤/ص٥٥ وما بعدها.. وانظر، أيضا، محمد نديم خشفة: تأصيل النص ـ المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الانماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر ـ حلب، ١٩٩٧.. كذلك، ينظر، عبدالحق منصف: الأسس العامة للبنيوية التكوينية عند غولدمان، أقلام ـ مجلة ثقافية، دار النشر المغربية ـ الدار البيضاء، السنة السابعة عشرة/العدد٥٦/أبريل١٩٨٢/ص٣٥ـ ص٧٣.. ومن التطبيقات، ينظر، الطاهر لبيب: سوسيولوجيا الغزل العربي ـ الشعر العذري نموذجا، ترجمة ـ مصطفى المسناوي، منشورات عيون ـ الدار البيضاء/ط١/١٩٨٧، دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت/ط٢/١٩٨٨)

(٦) هذه النظرية، التي تدخل في نطاقها مؤلفات فلاديمير بروب وجوليان غريماس وجيرار جينيت وكلود بريمن "أنظر، إجمالا عنهم، سمير المرزوقي/جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ـ تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر ـ تونس/دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٦"، تعمل على دراسة النصوص الحكائية، في الدرجة الأولى، بقصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية، أو الشكلية،

التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية.. هذا يعني انها نظرية ذات منهجية هيكلية، تحديدا، لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى، أو إشكاليته، أي بكل من الدلالية والعلامية (تراجع، في الدرجة الأولى، نظرية السرد – من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة – ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي – الدار البيضاء، ١٩٨٩.. وراجع، أيضا، دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة – حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة والفنون – القاهرة، ١٩٨٨).. من هنا، من العلاقة بين "المنهجية الهيكلية" وبين "الدلالة والعلامة"، إلتقاء نظريتي السرد "كتقنية" والشكل "كبنية" (تنظر، خصوصا، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت، ١٩٩٠.. وانظر، أيضا، محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، دار أفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ١٩٩١).. وقد استخدم هذه النظرية كثيرون من العرب، المغاربة خصوصا، لعل أهمهم حميد لحمداني – حسب تقديري – في: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٣ (ط٢)

(٧) بدءاً، منذ الآن، يفترض كاتب هذه الدراسة، الحاضرة، أن يكون قارئها ملما بالمستوى النظري لمفهوم (السرد) ومقولاته.. ويقترح الكاتب على القارئ، لذلك، أن يراجع، في الأقل، دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة – مرجع سابق

(٨) يهمني القول، هنا، بأن سردنا العراقي، ممثلا بهذين النصين: القصصي والروائي، بتسيد جميع السرود العربية ((هـ١))، إجمالا، على الرغم من أنه وإياها: وريث شرعي – واحد – للحكايات الشعبية والخرافية التي انتشرت في العالم الاسلامي منذ حكايات ((أسفنديار)) "مدحت الجيار: السرد القصصي أحد مستويات السردية العربية، العدالة – جريدة يومية سياسية عامة، شركة مجموعة العدالة للصحافة والطباعة والنشر – بغداد، العدد١٣٥٥/ ١٠ آب ٢٠٠٨" ((هـ٢)).. ذلك، التسيد، من حيث: نجاعة اللغة – متانة البناء – سلاسة الاسلوب، خصوصا، منذ بداية الثمانينيات حتى عامنا الحالي.. للتدليل على صوابية قولي، هذا، أشير الى هذه النماذج ((هـ٣))، أمثلة فقط، في:

"أ" القصة.. ((هـ٤))

١٩٨١/ديزي الامير: وعود للبيع، علي خيون: الحداد لا يليق بالشهداء

١٩٨٢/غازي العبادي: ايقاعات منتصف الليل، خضير عبدالامير: رياح شتائية دافئة

١٩٨٣/عبدالرحمن مجيد الربيعي: سر الماء، وارد بدر السالم: ذلك البكاء الجميل، عبدالخالق الركابي: حائط البنادق، عبدالرزاق المطلبي: كائنات ليلية، علي خيون: حدود النار

١٩٨٤/عائد خصباك: الكوميديا العدوانية، محمود جنداري: حالات، علي خيون: زائر آخر

١٩٨٥/عبدالستار ناصر: الحب رميا بالرصاص، محمد سهيل احمد: العين والشباك، ثامر معيوف: تحولات النهر، جليل القيسي: في زورق واحد، احمد خلف: الحد الفاصل، خضير عبدالامير: نجوم في سماء

النهار، محمد عبدالمجيد: حكايات السهوب البعيدة

١٩٨٦/كاظم الاحمدي: شواهد الازمنة، عبدالستار ناصر: مطر تحت الشمس، مهدي عيسى الصقر: حيرة سيدة عجوز، محمد حياوي: غرفة مضاءة لفاطمة، موسى كريدي: فضاءات الروح، عبدالستار ناصر: الشمس عراقية، ميسلون هادي: الفراشة، يوسف الحيدري: لغة المزامير، لطفية الدليمي: عالم النساء الوحيدات

١٩٨٧/وارد بدر السالم: أصابع الصفصاف، عائد خصباك: صباح الملائكة، عبدالستار ناصر: لا عشاء بعد الليلة، خضير عبدالامير: عاشقان من بغداد، علي خيون: ايام في الذاكرة، عبد عون الروضان: النجوم لا ترحل بعيدا

١٩٨٨/مهدي عيسى الصقر: أجراس، جهاد مجيد: الشركاء، علي لفتة سعيد: امرأة من النساء، احمد خلف: القادم البعيد، وارد بدر السالم: جذوع في العراء، ديزي الامير: على لائحة الانتظار، نعمان مجيد: أعمق الساعات صمتا

* أنظر الملف الخاص بالقصة العراقية، نصوصا جديدة ودراسات أخيرة، في: الاقلام ـ مجلة تعنى بالأدب الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، السنة الثالثة والعشرون/العدد الحادي عشر والثاني عشر/تشرين الثاني ـ كانون الاول ١٩٨٨

١٩٨٩/جهاد مجيد: الرغبة السامية، سعد محمد رحيم: الصعود الى برج الجوزاء، هيثم بهنام بردى: حب مع وقف التنفيذ

١٩٩٠/عبدالستار البيضاني: قلعة النساء، ارادة الجبوري: شجرة الامنيات، وارد بدر السالم: بيتنا، عبدالستار ناصر: امرأة في البريد

١٩٩٢/حميد المختار: حديقة الرخام

١٩٩٣/ارادة الجبوري: غبار المدن، عبدالستار البيضاني: الثنائيات، عبدالستار ناصر: شمبارة الميمونة، هدية حسين: أعتذر نيابة عنك، عبد عون الروضان: مرايا متقابلة، سعد محمد رحيم: ظل التوت الاحمر، محمد اسماعيل: اوديب الغفل

١٩٩٤/محمود جنداري: عصر المدن، لطفية الدليمي: موسيقى صوفية، زيد الشهيد: مدينة الحجر، فهد الأسدي: معمرة علي، جمال نوري: ظلال نائية، سلام ابراهيم: رؤيا اليقين

١٩٩٥/احمد خلف: خريف البلدة، عادل كامل: آخر الفصول، نزار عبدالستار: المطر وغبار الخيول، وارد بدر السالم: المعدان، هيثم بهنام بردى: الليلة الثانية بعد الألف، قاسم محمد عباس: مدن قادمة، جليل القيسي: مملكة الانعكاسات الضوئية

١٩٩٦/احمد محمد أمين: طائر الليل، كاظم الاحمدي: تراص الأنا، سعدي عوض الزيدي: رغوة المسافات، جعفر كمال: الخبز حبر الكلام

١٩٩٧/زعيم الطائي: منزل الأم، مهدي جبر: قلوب على الزجاج، جاسم المطير: المولود في مدن القلق

١٩٩٨/لطفية الدليمي: التمثال، علي لفتة سعيد: بيت اللعنة، هدية حسين: قاب قوسين مني

١٩٩٩/حسب الله يحيى: كوميديا الكاتب في الزمن الكاذب، سعدون جبار البيضاني: جنون من طراز رفيع، محمد الاحمد: بعد الجمر قبل الرماد

٢٠٠٠/صلاح زنكنة: صوب سماء الاحلام، عبدالستار البيضاني: مآتم تنكرية، نعيم شريف: عن العالم السفلي، هيثم بهنام بردى: عزلة أنكيدو، عبد عون الروضان: قفص من فضاء، لؤي حمزة عباس: العبيد، سلام نوري: حدث ذات مرة، محمد الاحمد: جمرة قرار ابيض، علي عبدالامير صالح: الهولندي الطائر، سلام إبراهيم: سرير الرمل

٢٠٠١/عبدالامير المجر: ليلة العصفور الأخيرة، سلام نوري: خلف سبعة ابواب، سعدون جبار البيضاني: مخلوقات ومدن، حسب الله يحيى: حدائق عارية، مهدي عيسى الصقر: شواطئ الشوق، ابراهيم سبتي: الغياب العالي، نعمان مجيد: الأعوام الحجرية

٢٠٠٢/هدية حسين: وتلك قضية أخرى، محمد الاحمد: ما بين الحب والحب، جاسم عاصي: صلاة الظهيرة، حسب الله يحيى: هواجس، هيثم بهنام بردى: الوصية، صلاح زنكنة: كائنات الاحلام

٢٠٠٣/زيد الشهيد: حكايات عن الغرف المعلقة

٢٠٠٤/حامد فاضل: ما ترويه الشمس ما يرويه القمر، زيد الشهيد: فضاءات التيه

٢٠٠٥/محمد سهيل احمد: الآن أو بعد سنين، انور عبدالعزيز: ضوء العشب، هيثم بهنام بردى: النهر والمجرى، علي السباعي: زليخات يوسف، عادل كامل: عربة الحصان الميت، حسين التميمي: إعادة ترتيب، ريسان جاسم عبدالكريم: امتدادات ضاحكة في افق يبكي، محمد علوان جبر: تفاحة سقراط، حميد المختار: خان الدراويش، عامر حمزة: كائنات أكثر رمادية، سعدون محسن ضمد: حكاية الثلاث كلمات الساحرات

٢٠٠٦/كاظم حسوني: ظمأ قديم، سهيل ياسين: خطاب عاثر، حسب الله يحيى: إرهاب، قصي الخفاجي: الأوديبي، عالية طالب: بحر اللؤلؤ، جابر خليفة جابر: طريدون، جاسم عاصي: آخر الرؤيا، فرج ياسين: رماد الأقاويل، كليزار أنور: عنقود الكهرمان، يوسف الحيدري: متاعب الذاكرة، ابراهيم سليمان نادر: مرافئ ضالة،

٢٠٠٧/باسم الشريف: شواهد الاشياء، حنون مجيد: تاريخ العائلة، عبدالحسين العامر: مرزوك الايقاعات الضائعة، عدنان عباس سلطان: الموت من النعاس، محمد الاحمد: زمن ما كان لي، باسم القطراني: انفلونزا الصمت، سالم حميد: غياب لا مرئي، حسن كريم عاتي: عزف منفرد، علي عبدالعال: عالم صغير جدا، عبدالصمد حسن: امبراطورية الغسق، احمد ابراهيم السعد: جناحان من ذهب، مهدي محمد علي: شجرة البيت في المنفى، هشام توفيق الركابي: قلعة الحاج سهراب

٢٠٠٨/قصي الخفاجي: وقت سري، هدية حسين: في البيت المسكون، علي عباس خفيف: منزل الغبار، صالح جبار: همس الدراويش، ناصر قوطي: ما يبقى من البياض، لؤي حمزة عباس: إغماض العينين.

سلمان شهيب: ياقوتة الفجر، زيد الشهيد: إش ليبه دش، مجيد جاسم العلي: اللوحة، أسعد اللامي: بقايا حلم، فليحة حسن: حزينيا أو نقص في كريات الفرح، عبدالكريم حسن مراد: طفولة هرمة، زمن عبدزيد الكرعاوي: فوبيا، هيثم بهنام بردى: تليباثي، نعيم شريف: كلاب الآلهة، يعقوب زامل الربيعي: صمت الغرانيق، كفاح الأمين: لمن هذه الحرب، حامد الهيتي: الإرث، عارف علوان: أميرة الزنبق الأبيض والمحار، محسن ناصر الكناني: حنجرة العندليب، مؤيد الصالحي: خارج المدى، سعد خيون: رائحة الصندل ((هـ٥))

❋ من آخر ما عن بعض النماذج الأخيرة، للأعوام: ٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٨، ثمة:

((أ)) كتابات "١" ابراهيم سبتي: بنية النص وإشكالية المعنى ـ عالم ((زليخات يوسف)) للكاتب علي السباعي، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٣٥٢/١٤ آذار ٢٠٠٦ "٢" حيدر عبدالرضا: التمويه السردي يمسرح إشكالية الأنا ـ لؤي حمزة عباس يغمض عينيه قبل حلول الظلام/عن:إغماض العينين/، المصدر السابق، العدد٣١٢١/١٤ تشرين الاول ٢٠٠٨ "٣" جبو بهنام: التقنيات السيسيولوجية في قصص ((ضوء العشب))/لأنور عبدالعزيز/، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٠٤/٢٥ حزيران ٢٠٠٨ "٤" اسماعيل ابراهيم عبد: الشخصية القصصية لدى سهيل ياسين ـ ((مخبأ في الأعالي)) نموذجا/من: خطاب عاثر/، التآخي ـ جريدة يومية، دار التآخي للطباعة والنشر ـ بغداد، العدد٥٣٣٧/٢٦ حزيران ٢٠٠٨ "٥" علوان السلمان: ((همس الدراويش)) ورفض التشنجات الشكلية للقاص صالح جبار، القلعة ـ جريدة اسبوعية سياسية، دار القلعة للصحافة والنشر ـ بغداد، العدد١٣٤/١١ آب ٢٠٠٨ "٦" زهير الجبوري: القصة القصيرة وتناغم البناء السردي/عن ((صلاة الظهيرة)) لجاسم عاصي/، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٤١٣/٣٠ آيار ٢٠٠٦ "٧" ماجد البلداوي: المرأة وأسطرة الواقع في قصص ((بحر اللؤلؤ)) للقاصة والروائية عالية طالب، الملتقى/ملحق "خاص بالأدب النسوي" ـ جريدة أجتماعية ثقافية عامة، مؤسسة الملتقى الاعلامية ـ البصرة، د.ع/د.ت "٨" فاضل عبود التميمي: الذاكرة تفتض ضباب الأعوام ـ ((إش ليبه دش))/لزيد الشهيد/.. اللعب على أصوات الحروف، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣١٢٠/١٣ تشرين الاول ٢٠٠٨ "٩" محمد الاحمد: مطر كاظم حسوني وظمأه القديم/عن ((ظمأ قديم))/، بدر/ملحق ((الثقافي)) ـ جريدة يومية سياسية عامة، منظمة بدر ـ بغداد، العدد١١١٣/٢٩ تشرين الاول ٢٠٠٨

((ب)) متابعات "١" المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٠٠٧/١٥ كانون الثاني ٢٠٠٦ ـ عربة الحصان الميت "٢" الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٤٨٧/٢٨ آب ٢٠٠٧ ـ تفاحة سقراط "٣" المربد ـ يومية، اللجنة التحضيرية لمهرجان المربد ـ البصرة، العدد٢/١٠ آيار ٢٠٠٨ ـ غياب لا مرئي "٤" الصباح/ملحق ((أدب وثقافة)) ـ جريدة سياسية يومية عامة، شبكة الاعلام العراقي ـ بغداد،

العدد٩٤٠/٢٠ أيلول ٢٠٠٦ ـ مملكة الإنعكاسات الضوئية "٥" المصدر السابق، العدد٧٦٣/٨ شباط ٢٠٠٦ ـ إعادة ترتيب "٦" المنتدى ـ جريدة، المنتدى الثقافي العراقي ـ بغداد، العدد١١/١٩ تشرين الثاني ٢٠٠٨ ـ إغماض العينين

* هذه الاشارة، المثلية لا الحصرية، إذ شملت نماذج منتمية لـ"أدب الحرب"، لا سيما خلال الثمانينيات، فلأنها نظرت الى فنية النماذج، تلك، دون "ثيميتها"، الحربية، معتبرة أن أصحابها، كتّابها، إنما هم ممن "رفضوا نظرية تسييس النص الأدبي على حساب القيمة الفكرية والابداعية" بتعبير عزيز التميمي، معتقدا بأن سرديتنا القصصية "عانت الكثير من التشويه الذي أصاب منجزها على امتداد اربعة عقود من الزمن"، في مقالته: القصة العراقية ـ إنفتاح النص وتأصيل الذاكرة، العدالة ـ مصدر سابق، العدد١٣٦٣/١٦ آب ٢٠٠٨ (تنطبق إشارة كهذه على بعض نماذج الرواية، أيضا، في أدناه).. لذلك، من باب أولى، فإنها ستشمل، أيضا، حتى

"١" بضعة من تلك النماذج، القصصية، التي صدرت ضمن سلسلتي:

((أ)) في الثقافة والحرب.. كنموذجي ((١)) محمد مزيد: لحظة ما، ١٩٨٧ ((٢)) محمد سعدون السباهي: وادي الغزلان، ١٩٨٨

((ب)) ثقافة ضد الحصار.. كنماذج ((١)) عبدالامير المجر: تهجدات الصحارى، ١٩٩٩ ((٢)) صلاح زنكنة: هذا الجندي هو أنا، ٢٠٠٠ ((٣)) عبدالستار ابراهيم: فضاءات البجع، ٢٠٠١

"٢" نموذج علي لفتة سعيد: اليوبيل الذهبي، ١٩٨٩ (فاز بجائزة تقديرية في مسابقة الفاو الكبرى عام ١٩٨٨)

"٣" نموذج محمد اسماعيل: ريحانة الشهيد، ٢٠٠١

* قارن، هنا، بين هذه النماذج الأخيرة للعراقيين/غانم محمد احمد: اربعة اصوات وحفار ـ رشا فاضل: فيروس سردي ـ عبدالكريم حسن مراد: طفولة هرمة ـ إيمان السلطاني: المظلم والمضيء ـ اسماعيل سكران: القادمون فجرا ـ عباس البغدادي: جدران مصورة، أمثلةً، وبين النماذج الأخيرة للعرب/هشام بن الشاوي: روتانا سينما وهلوسات أخرى "أنظر أحد نصوصه مع نصوص لمغاربة آخرين، هم: المهدي لعرج/مصطفى لغتيري/الحسن أشهبون/نورالدين محقق/محمد اشويكة، ضمن: أطياف قوس قزح في قصص قصيرة من المغرب، تقديم ـ عبدالحق بن رحمون، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٨٦٦/٨ كانون الاول ٢٠٠٧" ـ صبحي فحماوي: الرجل المومياء ـ وفاء مليح: اعترافات رجل وقح ـ هيمى المفتي: عملاق الطوابق العليا ـ منى وفيق: فانيليا سمراء، وغيرهم، أمثلة كذلك..

(لمتابعة النماذج العراقية، الستة، تنظر "١" طريق الشعب ـ جريدة يومية سياسية، الحزب الشيوعي العراقي ـ بغداد، العدد٣٢/١٧ أيلول ٢٠٠٨ ـ القادمون فجرا "٢" المنتدى ـ مصدر سابق،

العدد٣/١٧ أيلول ٢٠٠٨ ـ المظلم والمضيء "٣" البيان ـ جريدة يومية سياسية جامعة، مؤسسة للطباعة والنشر ـ بغداد، العدد٥١/١٢ آب ٢٠٠٨ ـ فيروس سردي "٤" المصدر السابق، العدد آب ٢٠٠٨ ـ طفولة هرمة "٥" المصدر نفسه، العدد٥٠/١١ آب ٢٠٠٨ ـ أربعة أصوات ... بدر/ملحق ((الثقافي)) ـ مصدر سابق، العدد١١١٣/٢٩ تشرين الاول ٢٠٠٨ ـ جدران ...

(ولمتابعة النماذج العربية، الخمسة، تنظر "١" العدالة ـ مصدر سابق، العدد... ٢٠٠٨ ـ عملاق الطوابق العليا "٢" الأديب ـ جريدة اسبوعية ثقافية فكرية، مؤسسة ثقافات للاعلام والصحافة والنشر ـ بغداد، العدد١٧٠/٢ تموز ٢٠٠٨ ـ روتانا سينما وطلوسا... الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٤١٣/٣٠ آيار ٢٠٠٦ ـ اعترافات رجل وقح "٤" العراقي ... يومية عامة مستقلة، بغداد، العدد٨٤٦/٨ تشرين الاول ٢٠٠٨ ـ فانيليا سمراء)..

* انظر استطلاع زهير الجبوري لآراء قصاصين عراقيين، من أجيال مختلفة، بخصوص: النص القصصي العراقية، البيان ـ مصدر سابق، العدد٥٠/١١ آب ٢٠٠٨..

* أيضا انظر، في السياق ذاته، أنطولوجيا شاكر مصطفى حول القصة العراقية المعاصرة (... Iraqi Fiction) الصادرة مؤخرا عن جامعة سيراكوس في الولايات المتحدة الامريكية (... بالعربية من عدنان حسين احمد، الذي يؤاخذها على تغييبها "أسماء مهمة" كـ: لؤي حمزة ... سعد محمد رحيم ـ علي السوداني ـ حسين الموزاني ـ نجم والي ـ صلاح صلاح ـ ... محمود البياتي "وعشرات الاسماء الاخرى التي لا يسع المجال لذكرها الآن". ... العراقية المعاصرة في أنطولوجيا جديدة للدكتور شاكر مصطفى، الصباح الجديد ... سياسية مستقلة، دار الصباح الجديد للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان ـ بغداد، العدد ... آب ٢٠٠٨)

((ب)) الرواية..

١٩٨١/احمد خلف: الخراب الجميل، عبد عون الروضان: ربيع في صيف ساخن

١٩٨٢/غائب طعمة فرمان: آلام السيد معروف، عبدالخالق الركابي: من يفتح باب الطلسم

١٩٨٣/محسن الخفاجي: وشم الدم على حجارة الجبل، محمد حياوي: ثغور الماء، سعد ... هكذا استنطقنا الفولاذ، نعمان مجيد: أخوة الكاكي

١٩٨٤/خضير عبدالامير: هذا الجانب من المدينة، عائد خصباك: القمر الصحراوي، عبد عون ... رجل في ذاكرة الرجال، محمد عبدالمجيد: كثير من العشق قليل من الغضب

١٩٨٥/ثامر معيوف: الرجل الذي أنا اكثر مني، عائد خصباك: الكبار والصغار، علي خيون: عيون ... سعد محمد رحيم: رصاص العمق الهادئ

١٩٨٦/عبدالرزاق المطلبي: المسكونون، غائب طعمة فرمان: المرتجى والمؤمل، غازي العبادي: الاحفاد للاجداد، عبدالخالق الركابي: الراووق

١٩٨٧/لطفية الدليمي: من يرث الفردوس، هيثم بهنام بردى: الغرفة ٢١٢

١٩٨٨/علي خيون: العزف في مكان صاخب، محمد حياوي: طواف متصل، محمود جنداري: الحافات
١٩٨٩/غائب طعمة فرمان: المركب

١٩٩٢/محمود سعيد: وادي الغزلان، كاظم الاحمدي: أمس كان غدا

١٩٩٤/محمود سعيد: الصرخة، محمد عبدالمجيد: ما يتساقط من الجحيم

١٩٩٥/فؤاد التكرلي: خاتم الرمل، علي خيون: بلقيس والهدهد، مهدي عيسى الصقر: اشواق طائر الليل، طه حامد الشبيب: انه الجراد

١٩٩٦/جاسم حلو: في الطابق الاعلى، ارادة الجبوري: عطر التفاح، سلام ابراهيم: رؤيا الغائب

١٩٩٧/مهدي عيسى الصقر: صراخ النوارس، محمود سعيد: الافاق

١٩٩٨/طه حامد الشبيب: مأتم، مهدي عيسى الصقر: الشاطئ الثاني، فؤاد التكرلي: الاوجاع والمسرات، محمود سعيد: الموت الجميل، محمد الاحمد: حركة الحيطان المتراصة

١٩٩٩/سلام نوري: الخروج الى الدوامة، طه حامد الشبيب: الضفيرة، محمود سعيد: قبل الحب بعد الحب ٢٠٠٠/علي لفتة سعيد: وشم ناصع البياض، علي بدر: بابا سارتر، طه حامد الشبيب: خاصرة الرغيف ٢٠٠١/محمد خضير: كراسة كانون، حسب الله يحيى: اغتيال الحنين، هدية حسين: بنت الخان، الهام عبدالكريم: الماء والنار، عبدالستار البيضاني: عطش على ضفاف الدانوب

٢٠٠٢/محمد الحمراني: الهروب الى اليابسة، ابراهيم سبتي: نخلة الغريب، طه حامد الشبيب: مواء، حنون مجيد: المنعطف، أحمد خلف: موت الأب

٢٠٠٣/جمعة الحلفي: مسار السنونو، سهيل سامي نادر: التل

٢٠٠٤/احمد سعداوي: البلد الجميل، هدية حسين: في الطريق اليهم، طه حامد الشبيب: طين حري، مهدي عيسى الصقر: امرأة الغائب، عبد عون الروضان: زائية الوجد، إيناس البدران: حب في زمن الحرب، نعمان مجيد: العائد الى الربع الخالي

٢٠٠٥/صموئيل شمعون: عراقي في باريس، انعام كجة جي: سواقي القلوب، آمال كاشف الغطاء: الاشلاء المقطعة، طاهر عبدمسلم: الكائن الافتراضي، مهدي عيسى الصقر: المقامة البصرية العصرية

٢٠٠٦/هدية حسين: زجاج الوقت، الهام عبدالكريم: الصمت، عباس لطيف: رماد الممالك، مهدي عيسى الصقر: بيت على نهر دجلة، سعدي المالح: في انتظار فرج الله القهار، عزيز التميمي: الوحل، محمود سعيد: الدنيا في أعين الملائكة

٢٠٠٧/عبدالستار ناصر: قشور الباذنجان، شوقي كريم: الجذال، طه حامد الشبيب: مقامة الكيروسين، نصيف فلك: خضر قد والعصر الزيتوني، عبدالزهرة علي: القنطور، ميسلون هادي: نبوءة فرعون، ضياء الجبيلي: لعنة ماركيز، محمد الحمراني: النائم بجوار الباب، ناظم محمد العبيدي: أرض الليالي، نجم عبدالله كاظم: دروب وحشية، نعمان مجيد: العناكب

٢٠٠٨/شوقي كريم: فضاء القطرس، كاظم الاحمدي: تجاه القلب، زيد الشهيد: فراسخ لآهات تنتظر، صلاح عيال: كيورش، محمد الحمراني: حجاب العروس، هدية حسين: مطر الله، سالم حميد: تل

الرؤوس، مهدي النجار: الأزمنة الفاسدة، فهد الأسدي: الصليب، سعدون جبار البيضاني: خيبة يعقوب، سعدي عوض الزيدي: طوفان صدقي، عبدالله صخي: خلف السدة، سلام إبراهيم: الإرسي ((هـ٦))

* من آخر ما عن بعض النماذج الأخيرة، للأعوام: ٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٨، ثمة:

((أ)) كتابات "١" علي حسن الفواز: عبدالستار ناصر.. الحياة بخفة ((قشور الباذنجان))، البيان ـ مصدر سابق، العدد٩٢/١٥ تشرين الاول ٢٠٠٨ "٢" اسماعيل محمد فهمي: ((في انتظار فرج الله القهار)) ـ وقفة مع بعض الجوانب الابداعية، الأديب ـ مصدر سابق، العدد١٤٧/١١ تموز ٢٠٠٨ "٣" جودت غالي: البعد السايكولوجي في ((الجذال)) /لشوقي كريم/، الصباح ـ مصدر سابق، العدد١٥٣٨/١٦ تشرين الثاني ٢٠٠٨ "٤" منذر عبدالحر: الاعتراف ضماد جرح الذات ـ راو يبث مطر الوجع والخيبة/عن ((مطر الله)) لهدية حسين/، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٧٣/١٤ آب ٢٠٠٨ "٥" هدى ابراهيم: إنعام كجة جي تستدعي الذاكرة وتسائل المكان ـ قراءة في رواية ((سواقي القلوب))، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٠٠٧/١٥ كانون الثاني ٢٠٠٦ "٦" حسين سرمك حسن: ((الصمت)) يتكلم بأكثر من لغة ـ إلهام عبدالكريم... الهمس آسر، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٧٤/١٦ آب ٢٠٠٨ "٧" بشير حاجم: جدلية الذات والموضوع بين الراوي والروائي ـ ((الكائن الافتراضي)) لطاهر عبدمسلم، المصدر السابق، العدد٢٤٨٢/٢٣ آب ٢٠٠٦ "٨" إستبرق العزاوي: غوص جديد في مياه الحداثة/عن ((الوحل)) لعزيز التميمي/، المصدر نفسه، العدد٢٦١١/٥ شباط ٢٠٠٧ "٩" رزاق ابراهيم حسن: ((الاشلاء المقطعة))/لآمال كاشف الغطاء/واختيار الشخصية المحورية، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٠٤/٢٥ حزيران ٢٠٠٨ "١٠" توفيق التميمي: نصيف فلك.... سيرة الخراب السابق واللاحق/عن ((خضر قد والعصر الزيتوني))/، الصباح/ملحق ((أدب وثقافة)) ـ مصدر سابق، العدد١١٠٨/٩ آيار ٢٠٠٧ "١١" ياسين النصير: صور منتقاة لأزمنة متداخلة ـ رواية ((المنعطف)) لحنون مجيد، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٤٨٣/٢٣ آب ٢٠٠٨ (كذلك، عن الرواية ذاتها، كتابة يوسف ابو الفوز: ((المنعطف)).. أجرأ رواية أرخت للحقبة الكارثية السابقة، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد٩٦١/١٢ تشرين الثاني ٢٠٠٨) "١٢" سيف الدين كاطع: ((خلف السدة))/لعبدالله صخي/فصل من تاريخ الأسى العراقي، الصباح ـ مصدر سابق، العدد١٥٨٨/٢٦ كانون الثاني ٢٠٠٩

"أتحفظ، إن جاز لي ذلك، على مقالة هيثم جبار عباس: هل تصنع التقارير الصحفية بنية رواية؟ ـ ((كيورش)) صلاح عيال.. سخرية كوكتيل غير لائق، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٦٧/٧ آب ٢٠٠٨"

((ب)) متابعات "١" الدستور ـ صحيفة يومية سياسية عامة مستقلة، دار الدستور للصحافة والنشر والاعلان ـ بغداد، العدد١٣٣٣/٨ نيسان ٢٠٠٨ ـ عراقي في باريس "٢" الصباح/ملحق ((أدب وثقافة)) ـ مصدر سابق، العدد١٤٢٤/٢٥ حزيران ٢٠٠٨ ـ حجاب العروس "٣" المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٥٧٢/١٢ آيار ٢٠٠٨ ـ مقامة الكيروسين "٤" القصة ـ ملحق تصدره مجلة ((الأديب العراقي))

بإشراف ((نادي القصة))، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ـ بغداد، العدد١/تشرين الاول ٢٠٠٧ ـ القنطور

((ج)) حوارات "١" مع ضياء الجبيلي ـ حاوره/صفاء عبدالعظيم ـ في: المربد ـ مصدر سابق، العدد٢/٣ حزيران ٢٠٠٧ "٢" مع عباس لطيف ـ حاوره/مؤيد عبدالوهاب ـ في: المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٥٦٩/٧ آيار ٢٠٠٨ "٣" مع فهد الأسدي ـ حاوره/عدنان حسين احمد ـ في: القلعة ـ مصدر سابق، العدد١٤٧/١٧ تشرين الثاني ٢٠٠٨ "٤" مع أحمد سعداوي ـ حاوره/نصيف فلك ـ في: الصباح ـ مصدر سابق، العدد١٤٦٥/١٦ آب ٢٠٠٨ "٥" مع إنعام كجة جي ـ حاورها/كرم نعمة ـ في: الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٣٥١/١٣ آذار ٢٠٠٦

* قارن، هنا، بين النماذج الأخيرة للعراقيين "احمد سعداوي: انه يحلم أو يلعب أو يموت ـ علي بدر: حارس التبغ ـ سليم مطر: اعترافات رجل لا يستحي ـ عباس خلف علي: كور بابل ـ علي عواد: حليب المارينز ـ إنعام كجة جي: الحفيدة الأميركية ـ محمد علي النصراوي: كتاب الهامش" وبين النماذج الأخيرة للعرب "صبحي موسى: المؤلف ـ ابراهيم محمود: أحدهم يتغزل بزوجتي ـ مها الجهني: العباءة ـ صبحي فحماوي: حرمتان ومحرم ـ ربى منصور: حبة ماس ـ حسين سليمان: الضجيج ـ عبدالفتاح صبري: الغربان لا تختفي أبدا"

(لمتابعة النماذج العراقية، السبعة، تنظر "١" التآخي ـ مصدر سابق، العدد٥٣٧٦/١٤ آب ٢٠٠٨ ـ كور بابل "٢" البيان ـ مصدر سابق، العدد٦٤/١ أيلول ٢٠٠٨ ـ حليب المارينز "٣" الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٦٨/٩ آب ٢٠٠٨ ـ حارس التبغ "٤" الصباح/ملحق ((أدب وثقافة)) ـ مصدر سابق، العدد١٥٠٥/٨ تشرين الاول ٢٠٠٨ ـ اعترافات رجل لا يستحي "٥" المصدر السابق، العدد١٤٢٤/٢٥ حزيران ٢٠٠٨ ـ إنه يحلم أو يلعب أو يموت "٦" نبض الشباب ـ جريدة يومية عامة مستقلة، بغداد، العدد٣٥٤/١٠ أيلول ٢٠٠٨ ـ الحفيدة الأمريكية "٧" القلعة ـ مصدر سابق، العدد١٤٧/١٧ تشرين الثاني ٢٠٠٨)

(ولمتابعة النماذج العربية، السبعة، تنظر "١" العدالة ـ مصدر سابق، العدد١٣٧١/٢٥ آب ٢٠٠٨ ـ العباءة "٢" المصدر السابق، العدد١٣٦٣/١٦ آب ٢٠٠٨ ـ حرمتان ومحرم "٣" المشرق ـ صحيفة يومية دولية مستقلة، مؤسسة المشرق للاستثمارات الاعلامية والثقافية ـ بغداد، ١٣٢٦/٣ أيلول ٢٠٠٨ ـ الضجيج "٤" العدالة ـ مصدر سابق، العدد١٣٥٨/١٠ آب ٢٠٠٨ ـ المؤلف "٥" الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٧٠/١١ آب ٢٠٠٨ ـ أحدهم يتغزل بزوجتي "٦" الدستور ـ مصدر سابق، العدد١٤٣٧/١٤ آب ٢٠٠٨ ـ حبة ماس "٧" الدعوة ـ جريدة سياسية يومية، حزب الدعوة الاسلامية/تنظيم العراق ـ بغداد، العدد٦٧٥/٢٠ تشرين الثاني ٢٠٠٨ ـ الغربان لا تختفي أبدا)

* هوامش التوضيح (٨) *

((هـ١)) بما فيها السرد المصري، نعم، على شهرته.. ولا يغرّنكم، مثلا، ما كتبه (جمال الغيطاني، أشرف أبواليزيد، فريدة النقاش، نوال مصطفى، عمرو الليثي، جلال أمين، أحمد الخميسي، أحمد زكي

عبدالحليم) من "مدائح مفرطة" لرواية علاء الأسواني (عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولي ـ القاهرة، ط٩/٢٠٠٦/ص٣٥٠ـ ص٣٦٢).. ذلك لأن هؤلاء، وأمثالهم من المتمسكين بـ"الحدوتة" إلى الآن، إنما يتحمسون لـ"الثيمات الحكائية التقليدية"، غير مبالين بـ"التقنيات القصصية التحديثية"، في النص السردي الروائي.. من هنا، بحسب اعتقادي، ثمة بونٌ شاسعٌ تقنياتيّاً، بل حتى ثيماتيّاً ربما، بين هذه الرواية، للمصري علاء الأسواني، وبين ـ مثلا ـ رواية العراقي علي عبدالأمير صالح (أرابيسك، دار أزمنة للنشر والتوزيع ـ عمان، ط١/٢٠٠٩)

((هـ٢)) أغلبية المتابعات والكتابات، وأمثالهما، عن النصوص السردية، لا سيما القصصية والروائية، سأستقيها من صحف، يومية أو إسبوعية، آملا، بإخلاص، أن تنجح إشاراتي الى هذه الصحف، اليومية أو الاسبوعية، بأن توفر على نقاد آخرين ـ غيري ـ عناء البحث عنها

((هـ٣)) أيّ غلط، أو سهو، من حيث التأريخ خصوصا، في هذه الدراسة، أتحمله أنّا، فقط، وحدي.. لذا، فضلا عن هذا التحمل، أرجو، ممتنا، أن أُنبَه على الغلط، أو السهو، أينما وُجِدَ، هنا، لأصححه، أو أتلافاه، مستقبلا.. أنوّه، للعلم، بأنني أحرص على توضيح ذلك، دائما، في أية دراسة، تستوجبه، من دراساتي.. آخرها، ربما، كانت: ثالوث الخطيئة.. ثالوث الحجر ـ القصيدة العراقية المعاصرة.. إشكالية "الكتابة ـ الذائقة ـ المتابعة"، تفاصيل عديدة لمبدأ وحيد، ابن الفراتين ـ جريدة، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ـ بغداد، عدد خاص بمهرجان الجواهري الخامس/آب ٢٠٠٨/ص٦

((هـ٤)) بينت مؤخرا، في ما هو متعلق بها حصرا، أن القصة العراقية "نأت منذ الثمانينيات عن التقليدية وتجددت حتى وصلت مرحلة التحديث" ومن هنا "لدينا الآن نماذج قصصية تنم عن قدرة فائقة في استثمار آليات السرد الحديثة كما هي قصص صالح جبار ولؤي حمزة عباس وزيد الشهيد وأسعد اللامي وآخرين".. ينظر، تحديدا، تحقيق سعاد الراشد: الوطن العربي سوف يقرأ القصة العراقية لربع قرن ـ نصوصنا القصصية ترقى إلى مستوى العالمية، المنتدى ـ مصدر سابق، العدد٢٥/ ٤ آذار ٢٠٠٩

((هـ٥)) وتنظر، أخيرا، نماذج "أ" عبدالأمير المجر: غيلان نشيد المشاحيف "ب" مجيد جاسم العلي: جراد من حديد "ج" جابر خليفة جابر: أصوات أجنحة جيم "د" إلهام عبدالكريم: منحنى خطر "هـ" عبد علي اليوسفي: مدينة الأثل "و"عبد الحسين الغراوي: حب آخر لكارنيكا "ز" خالد الوادي: فاكهة مجففة

((هـ٦)) وانظر، أخيرا، نماذج "أ" مرتضى كزار: مكنسة الجنة "ب" عبد صبري ابوربيع: الخناس "ج" عبدالكريم العبيدي: ضياع في حفر الباطن "د" مهدي النجار: مغني الأزهار البرية "هـ" علي حداد: الآن أو دائما

(٩) أعني به (السردي)، حصرا، وإنْ كان متوزعا بين النص المفتوح (Open Text) والنص المتعالق (Hyper Text)، من حيث طريقة كتابته، كما هو عند عباس البغدادي، على سبيل المثال، في: بابل والآنسة انتظار، المركز الثقافي للطباعة والنشر ـ بابل، ٢٠٠٧ ((وانظر، كذلك، كلا من "أ" كفاح الأمين: طعنة

الضوء ـ نصوص نثرية مشاغبة، بغداد، ط١/٢٠٠٨ "ب" رشيد هارون: المسير بهذا الاتجاه ـ مدونات القرية... مدونات المدينة، دار الأرقم للطباعة ـ الحلة، ط١/٢٠٠٨))

(١٠) بهذا الاشتمال، على هذه التجنيسات، يمكن دراسة "الحكائية"، ظاهرةً، في أية مجموعة، سردية، وإن ضمت قصصا ومسرحيات وسيناريوهات، معا، كما هي المجموعة الأخيرة لحسب الله يحيى: حكايات من بلاد ما بين النارين، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٨

(١١) سأمتثل، هنا، معنيا بتحولات سرديتنا القصصية، على سبيل التطبيق، لما أراه ـ في هذا الصدد ـ عن النص القصصي حصرا (كما هو هذا الامتثال، أخيرا، حيث: التأقنم الثلاثي ـ دراسة في سردية القصة العراقية، الأقلام ـ مصدر سابق، السنة الثالثة والأربعون/العدد الثالث/مايس ـ حزيران ٢٠٠٨/ص٣١ـ ص٣٧).. أؤكد، في ما هو متعلق بهذه السردية، انني أذهب، بموضوعية، الى ان الستينيات، منذ مطلعها، هي المرحلة الانطلاقية الأولى للقصة، في العراق، حيث "انتهجت طريق المغامرة اللانهائية بطرق جديدة".. أنظر، من آخر الذاهبين إلى ذلك، حسين عيال عبدعلي: التجريب في القصة العراقية القصيرة ـ حقبة الستينات، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٨/ص١١.. مع تحفظي، من جهة اصطلاحية، على وصفه "القصة" بـ"القصيرة"، منذ العنوان. كما راج هذا الوصف عند سابقين ـ له ـ منهم "أ" عمر الطالب: القصة القصيرة الحديثة في العراق، الموصل، ١٩٧٩ "ب" رزاق ابراهيم حسن: المدينة في القصة العراقية القصيرة، بغداد، ١٩٨٤ "ج" صالح هويدي: بنية الرؤيا وتوظيفها في القصة العراقية القصيرة، بغداد، ١٩٩٣.. إذ يعني وصف كهذا، يسلِّم بوجود "قصة قصيرة"، أن هنالك "قصة طويلة" ((هـ١))، أيضا، وهذا المعنى، للقصة، لم يعد موجودا، أو متداولا، مذ حسمه نقدنا، العراقي، ابتداء من منتصف الخمسينيات، تقريبا، حين اعتبرها روايات، ليست قصصا، تلك النماذج من "القصة الطويلة"، ما بين العشرينيات والستينيات، لـ: محمود احمد السيد ـ ذوالنون ايوب ـ عبدالمجيد لطفي ـ أدمون صبري ـ فؤاد التكرلي ـ عبدالله نيازي ـ شاكر خصباك ـ خالد الدرة ـ عبدالواحد خماس ـ حسين وره الكافلي ـ أكرم الوتري ـ رضاءالدين الحيدري ـ عبدالكريم عباس ـ محمد فارس الدليمي ـ نورالدين داود وغيرهم (أنظر، عن القصصية العراقية، كلاً من "أ" عبدالقادر حسن أمين: القصص في الأدب العراقي الحديث، مطبعة المعارف ـ بغداد، ١٩٥٦ "ب" باسم عبدالحميد حمودي: في القصة العراقية، إتحاد الأدباء ـ بغداد، ١٩٦١ "ج" جعفر الخليلي: القصة العراقية قديما وحديثا، مطبعة الانصاف ـ بيروت، ١٩٦٢ "د" علي جواد الطاهر: في القصص العراقي المعاصر، المكتبة العصرية ـ بيروت ، ١٩٦٧ "هـ" يوسف عزالدين: القصة في العراق جذورها وتطورها، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ القاهرة، ١٩٧٤ "و" عبدالإله احمد: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، وزارة الاعلام ـ بغداد، ١٩٧٧ "ز" عباس عبد جاسم: قضايا القصة العراقية المعاصرة، دار الرشيد للنشر ـ بغداد، ١٩٨٢ "ح" شجاع مسلم العاني: في أدبنا القصصي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٩ "للمزيد من مراجع القصصية العراقية ومصادرها، فضلا عن هذه

المذكورة هنا، ينظر، مع إصراري على التحفظ إياه، كريم الوائلي: المواقف النقدية ـ قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ٢٠٠٦")... الغريب، في هذا الصدد، ان عبدالرحمن مجيد الربيعي، مثلا، يقدم بـ"كلمات في البداية" مجموعته العاشرة "صولة في ميدان قاحل ـ قصص أولى، الدار العربية للموسوعات ـ بيروت، ط١/١٩٨٤/ص٧ـ ص٨" متحدثا عن قصصه التي "تنتمي الى البدايات" دون وصفها بـ"القصيرة"، ولو لمرة واحدة فقط، فإذا بناشر المجموعة، هذه، يستهل تعريفه إياها، على غلافها الأخير، بقوله "يضم هذا الكتاب ٢٢ قصة قصيرة".. الأكثر غرابة، منه، أن يتحدث "مختلفون" عن: عبدالرحمن مجيد الربيعي في قصصه القصيرة، تقديم ـ جهاد فاضل، دار النضال ـ بيروت، ١٩٨٥ (كذلك، قبلهم، عبدالرضا علي: عبدالرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصة القصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت، ١٩٧٦).. الخلاصة، إذن، أنْ لا فرق، عندي، في التجنيس، السردي، ما بين "قصص" لمحمود سامي أمين "العائد الى الوطن، مطابع الجاحظ ـ بغداد، ١٩٨٥" و"قصص قصيرة" لقاسم محمد عباس "مدن قادمة، ع ن ع للطباعة ـ بغداد، ١٩٩٥" و"قصص قصيرة جدا" لعبدالستار ناصر "بقية ليل، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٦" كأمثلة (وانظر، أمثلة أخرى، كلاً من "١" منير عبدالأمير: حلم امرأة "قصص"، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٦ "٢" عبدالرضا صالح السوداني: كرة الصوف "قصص قصيرة"، رابطة البديل الثقافي ـ ميسان، ٢٠٠٧ "٣" كاظم جبر الميزري: فنتاستك "قصص قصيرة جدا"، مكتب القمة للتصميم الطباعي ـ بغداد، ٢٠٠٤/قارن بين هذه المجموعة، الأخيرة، من حيث حجم القصة الواحدة، فيها، وبين مجموعة هيثم بهنام بردى: التماهي "قصص قصيرة جدا"، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ٢٠٠٨).. كذلك في التناول، من حيث الموضوع "Theme"، لا أفضلية لـ"القصة القصيرة" على "القصة القصيرة جدا"، ولا لـ"القصة" عليهما أو على "الأقصوصة" ((هـ٢))، بدليل ان عبدالإله أحمد، مثلا، يقول في الغلاف الأخير لمجموعة "وارد بدر السالم: المعدان، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٥" بأن "قصص هذه المجموعة ما كان منها قصيرا وقصيرا جدا تتفرد في كونها تتوغل في عالم مجهول ندر أن تناولته القصة العراقية وهو عالم الاهوار الساحر والغامض وقراه القصية التي لا تقع عليها الانظار" (أنظر أيضا، في هذا الصدد، مجموعة "فرات صالح: عربة تحرسها الأجنحة، دار الصباح للطبع والتوزيع والنشر ـ بغداد، ٢٠٠٧").. ومن غرابات الاصرار على أن للقصة أنواعا "حجمية"، إن جاز وصف كهذا، أنْ تنظم محافظة الديوانية مهرجانا عن "القصة والقصة القصيرة للشباب" (أنظر، هنا، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٩٧٧/٢٤ نيسان ٢٠٠٨/ص١٢).. ناهيك عن أن مقالات بعضهم، لا سيما أصحاب النقد الصحفي، عناوينها خاصة بـ"القصة القصيرة جدا" ((هـ٣)) ومتونها عامة عن "القصة" إطلاقا (أنظر، أحدهم، جواد المنتفجي: القصة القصيرة جدا!.. عراقية الريادة عربيا، الاستقامة ـ صحيفة يومية سياسية عامة، المجلس الأعلى الاسلامي العراقي ـ بغداد، العدد٧٨٦/١٣ تشرين الاول ٢٠٠٨)

* هوامش التوضيح (١١) *

((هـ١)) من هذا، قياسيا، أتحفظ على تجنيس ضياء الجبيلي وعلي عباس خفيف روايتيهما الأخيرتين بأنهما "روايتان قصيرتان" [تنظران، معا تراتبيا، في كتابهما المشترك: وجه فنسنت القبيح/٦ أيام لاختراع قرية، اصدارات إتحاد الأدباء العراقيين في البصرة ٢٨/المشغل السردي (١)، ط١/٢٠٠٩]

((هـ٢)) أنظر، من نماذجها، لـ علي حداد: ٧ وسبعون اقصوصة، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٢

((هـ٣)) كنت، مؤخرا، في جلسة لـ"منتدى نازك الملائكة"، أحد تشكيلات "الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق"، قد شننت هجوما على تجنيس "القصة القصيرة جدا" (أنظر، عن ذلك، متابعة علي السومري: حلبة اتحاد الأدباء تستضيف ماراثون القصة القصيرة جدا، الصباح ـ مصدر سابق، ١٢ نيسان ٢٠٠٩)

(١٢) البنية، أية بنية، ليست شكلا ومضمونا، كما قسم التقليديون مكوناتها، بل تجاوز للمضمون بالشكل، للجزئيات بالعلائقيات، كما هي عند البنيويين.. راجع، هنا، ترنس هوكز: البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة ـ مجيد الماشطة/مراجعة ـ ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٨٦/ص٥٣

(١٣) مقابل أي مصطلح عربي، إن قوبل، ثمة مصطلح فرنسي.. هذا، في الدراسة ـ الحاضرة ـ كلها، على الأغلب.. إذ يحدث أحيانا، قليلة، أن أقابل مصطلحا عربيا بمصطلح إنجليزي، حصرا، أجده أنسب من مقابلهما الفرنسي.. وأحيانا أخرى، أقل، سأقابل بعض المصطلحات العربية بمصطلحات فرنسية وانجليزية، معا، لتوضيح أكثر

(١٤) أنحت مصطلح "التسريد"، ثم أقابل حاليته "الحكي نصا" بمصطلح "الملفوظ ـ الخطاب"، مؤقتا، وقد أدوِّمه، لضرورة منهجية.. تحاول هذه الضرورة، المنهجية، أن يتوافق، ارتباطيا، مصطلح "السرد"، الذي يتراوح بين كونه خطابا غير منجز وقصا أدبيا لسارد ـ سوى الكاتب ـ هو وسيطُ الأحداثِ ومستقبِليها، مع مصطلح "السردية"، الذي يعني الطريقة المروية بها هذه الأحداث فعليا، قدر الامكان.. أنظر، هنا، سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي ـ بيروت، ط١/١٩٨٥/ص١١٠ـ ص١١١

(١٥) حاتم الصكر: ما لا تؤديه الصفة ـ المقتربات اللسانية والاسلوبية والشعرية، دار كتابات ـ بيروت، ط١/١٩٩٣/ص٧٨.. الصكر استأنف، ما قال، بما ذهب إليه جان هيرمان وكريستيان انجلي في ان السرد ((لا يلغي نفسه رغم شفافيته أحيانا)).. تراجع، خصوصا، نظرية السرد ـ مرجع سابق، ص٩٨

(١٦) فضلت، في الدراسة هذه، ان أستخدم مصطلح "كتابوية" اشتقاقا من كلمة "كتابة" لتمييزه عن مصطلح "كتابية" المشتق من كلمة "كتاب".. أعتقد ان اشتقاق المصطلح الثاني من الكلمة الأولى، أي "كتابية" من "كتابة"، فيه اشكالية جلية.. ذلك، تعليلا، لأن مصطلح "نص كتابي"، مثلا من جهة

أولى، يماثل مصطلح "نص قرآني"، حصرا من جهة ثانية، حيث يشير المصطلح الاول الى "نص" من "الكتاب المقدس"، عند "بني اسرائيل"، كما يشير المصطلح الثاني الى "نص" من "القرآن الكريم"، لدى "المسلمين"، فضلا عن ان "بني اسرائيل" معروفون حسب "القرآن الكريم" بأنهم "أهل الكتاب" (تراجع، ابتداء، الآية الرابعة والأربعون من سورة "البقرة").. لذلك فإنني، داخل الدراسة الحاضرة في الأقل، أتحفظ، بشدة، على، مثلا، استخدام مصطلح "الكتابية" مقابل مصطلح "الشفاهية" من طرف بعض نقادنا، العرب، لا سيما مترجم كتاب والتر ج أونج (Orality and Literacy) الصادر عام ١٩٨٢.. أنظره، بالعربية، تحت عنوان: الشفاهية والكتابية، ترجمة ـ حسن البنا عز الدين/مراجعة ـ محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ١٩٩٤

(١٧) أنوّه، استدراكا للتوضيح "(١٤)"، بأن مصطلح "السردوي" أصلح من هذا المصطلح، لما أريده في دراسة كهذه، لولا انه مسبوق النحت من غيري.. ناهضة ستار، مثلا، تحدثت عن تأليف الأشكال الخطابية في منظومة سردوية، حين يتعذر تصنيع بعض الأشكال ضمن جنس أدبي مخصوص، ثم ذكرت لاحقا، في هامشها لكلمة "سردوية"، ان خالد سهر، باطروحته المخطوطة ((قصص الحيوان جنسا أدبيا ـ آداب المستنصرية ـ ٢٠٠٠))، حاول تأصيل مصطلح "السردوي" تمييزا عن مصطلح "السردي".. تنظر، دراستها، بنية السرد في القصص الصوفي ـ المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ٢٠٠٣/ص٦٥

(١٨) في "البعد السردي"، الذي تسمّت به تجلية وظيفتي المؤلف الحقيقي ((المدون)) والراوي المجازي ((السارد))، ميز جيرار جينيت بين ثلاثة مباحث (= حالات) لخطاب الشخصيات ((الملفوظ)) في السرد: مسرود أو محكي ـ منقول بإسلوب غير مباشر ـ منقول مباشرة.. خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج، ترجمة ـ محمد معتصم، عبدالجليل الازدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ـ القاهرة، ط٢/١٩٩٧/ص٢٠١.. وانظر، أيضا، صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ١٩٩٢/ص٣٠٧

(١٩) تراجع، دراسته، عودة الى خطاب الحكاية، ترجمة ـ محمد معتصم/تقديم ـ سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ط١/٢٠٠٠/ص٩٥.. وانظر، كذلك، شلوميث ريمون كنعان: التخييل القصصي.. الشعرية المعاصرة، ترجمة ـ لحسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ الدار البيضاء، ط١/١٩٩٥/ص١٠٧

(٢٠) إعادة الصياغة، التي جانست بين "التبئير" وتسميتين أخريين له من جان بوبون وتزفيتان تودوروف، شكليا من عندي ومضمونيا عن غيري.. أنظر، مثلا، بلاغة الخطاب وعلم النص ـ مصدر سابق/ص٣٠٩

(٢١) في كتابها: Narratologie, Klincksieck, Paris, 1977

(٢٢) في مقالته: Pierre Vitoux. "Le jeu de la focalisation", Poetique, 51, 1982

(٢٣) ينظر، على سبيل المثال، صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ

بغداد، ط٣/١٩٨٧/ص٤٣٢

(٢٤) وفق أساسه، اعتمادا واستنادا، يتحدد صوت ((السارد)).. راجع، هنا، روبرت هولب: نظرية التلقي ـ مقدمة نقدية، ترجمة ـ عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ط١/١٩٩٤/ص١٠٦

(٢٥) متعلقة بظاهرة الحكائية، خصوصا، توجد قوالب هيكلية أربعة ـ حتى الآن ـ من: فلاديمير بروب ـ جوليان غريماس ـ جيرار جينيت ـ كلود بريمن، الذين تدخل مؤلفاتهم في نطاق نظرية السرد، هنا أحدها ـ من أولهم ـ وهو المثال الوظائفي.. (أنظر دراستي "استنباط تبئيري عن قولب هيكلية" في ((المؤتمر ـ مصدر سابق)) مسلسلةً، من ثلاث حلقات.. هكذا "١" العدد٥٩٠/٣ آب ٢٠٠٤ "٢" العدد٥٩١/٤ آب ٢٠٠٤ "٣" العدد٥٩٢/٥ آب ٢٠٠٤.. وعد، أيضا، للتوضيح "(٦)" من الدراسة الحاضرة).. وكنت في الملتقى القصصي الرابع، الذي أقامه الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق (نادي القصة، بغداد، ١٧/١/٢٠٠٩ـ١٩/١/٢٠٠٩)، قد قدمت فرضية جديدة لتقييم النص السردي المعاصر بإستثمار مثال بروب هذا (= أي نص سردي معاصر، خصوصا القصة، كلما انوجدت فيه وظائف "بروبية"، كالتي في الحكايات الشعبية العجيبة، كان نصا تقليديا، لطغيان "حكائيته" على "قصصيته"، وكلما انعدمت فيه هذه الوظائف، أغلبها في الأقل، كان تجديديا، بل تحديثيا كذلك، لطغيان "قصصيته" على "حكائيته").. أنظر، مثلا، متابعة حسين رشيد للملتقى، هذا، في: طريق الشعب ـ مصدر سابق، العدد١٠٤/١٩ كانون الثاني ٢٠٠٩ ((كذلك متابعة سعاد الراشد، له، في: المنتدى ـ مصدر سابق، العدد٢٤/٢٥ شباط ٢٠٠٩))

(٢٦) مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم ـ ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط/مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، ط١/١٩٨٦ (أو) مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم ـ أبوبكر احمد باقادر/أحمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ١٩٨٩

(٢٧) وأن ظهر تشابه في بعض الحكايات بين بضعة بلدان، مثل: روسيا ـ المانيا ـ فرنسا، فضلا عن مناطق الهنود الحمر.. فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة ـ مرجع سابق/ص٣٠

(٢٨) عددت وظيفة "الافتقار Manque" تحت التسلسل "9" بدلا من التسلسل "A-8"، لضرورة منهجية، وإلاّ فإنها إحدى وثلاثون وظيفة عنده.. المرجع السابق/ص٦٨

(٢٩) لاحظ أن رولان بارت، الذي سمّاها ((الأساسية)) و((الثانوية))، قد صنف "الوظائف" إلى (توزيعية) و(تكميلية).. ينظر، لذلك، موريس ابوناظر: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر ـ بيروت، ١٩٧٩/ص٢٤

(٣٠) الوظيفة "Fonction" في مصطلح بروب، حصرا هنا، هي: عمل شخصية ما محدد من زاوية دلالية داخل جريان الحبكة.. مورفولوجية الخرافة ـ مرجع سابق/ص٣٥ (أيضا ينظر، مثلا، حميد لحمداني: بنية النص السردي ـ مصدر سابق/ص٢٤)

(٣١) حيث يمكن، أحيانا أو غالبا، أن تسبق ـ هذه الوظيفةُ ـ وظيفة "الرحيل"، على الرغم من أوليتها في تسلسل الوظائف، وهو، أعتقد، ما يسبب خلطا بينهما، ربما، من حيث أساسية الوظائف وثانويتها

عند بروب.. مورفولوجية الخرافة ـ مرجع سابق/ص٣٤

(٣٢) أي "الزواج"، حصرا، حيث "يتزوج البطل ويرتقي عرش الملك" (أنظر، هنا، سمير المرزوقي/جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة ـ مصدر سابق/ص٥١).. كان بروب، الذي رمز لوظائفه بالحروف اللاتينية الكبيرة، قد رمز للوظيفة هذه بالحرف "w" (مورفولوجية الخرافة ـ مرجع سابق/ص٦٨).. وأنقل عن ناهضة ستار، مثلا، أن وظائفه "تنتهي بوظيفة ((تمجيد)) البطل أو مكافأته بالزواج أو تتويجه ملكا أو مكافأة مالية أو تعويض آخر" (بنية السرد في القصص الصوفي ـ مصدر سابق/ص١٤٦).. لذلك، وقد أثْبَتُّ منذ بدايات هذه الفقرة: (١ـ٢ـ١ـ٤:)، أفضل لهذه الوظيفة مصطلح "المكافأة" بمقابله الانجليزي "Gift" (ينظر، خصوصا، منير البعلبكي: المورد ـ قاموس إنكليزي/عربي، دار العلم للملايين ـ بيروت، ٢٠٠١/ص٣٨٧)

(٣٣) أو، مثالا ثانيا، كأن يختار الوظيفتين الثانية (المنع) والثالثة (الخرق/Transgression)، سوية، لأنهما تمثلان عنصرا تركيبيا مزدوجا، إذ تتقابل أشكالهما. ويسمى هذا التمثيل (تزويج الوظائف/Couplage de fonctions) بحسب جوليان غريماس.. ينظر، عن هذا التزويج، محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي ـ نظرية غريماس. الدار العربية للكتاب ـ طرابلس/ليبيا، ١٩٩٣/ص٥٣

(٣٤) تسمى، أيضا، وظيفة "الوساطة/Mediation".. مدخل الى نظرية القصة ـ مصدر سابق/ص٣٠

(٣٥) البطل عاملا، فضلا عنه فاعلا، يكون اساسيا في القصة من ناحية الكشف عن علاقات الشخصيات بعضها بالبعض الآخر.. ينظر، في ذلك، بيرنار فاليط: النص الروائي، ترجمة ـ رشيد بنحدو، ١٩٩٩/ص٩٦

(٣٦) المطر وغبار الخيول، اتحاد الأدباء في العراق ـ بغداد. ط١/١٩٩٥/ص٤٨ـ ص٥٤.. يرى عمر الطالب، على غلافها الأخير، ان هذه المجموعة، من القصص، ذات واقعية سحرية.. والواقعية السحرية (Magical realism) عندي، كذلك أفترضها عنده، غيرها الواقعية الخيالية (Fantastic realism) طبعا ((لكنهما قابلتان للتولّف، ليس للتصنّون، لا سيما في الرواية، أكثر مما في القصة، حيث رواية عبدالخالق الركابي "الراووق"، عراقيا، الى جانب روايات/الميلودي شغموم: الضلع والجزيرة ـ محمد برادة: لعبة النسيان ـ جمال الغيطاني: وقائع حارة الزعفران ـ يحيى الطاهر عبدالله: الكائن الليلي ـ احمد المديني: الجنازة، عربيا، فضلا عن روايات/غابريل غارسيا ماركيز: مائة عام من العزلة ـ ميشال بوتر: مرور الحدأة ـ كلود سيمون: العشب، عالميا، كأمثلة.. للمزيد من الأمثلة الروائية، للعرب خصوصا، أنظر سناء الشعلان: الفنتازيا في الرواية العربية في مواجهة الواقع، المشرق ـ مصدر سابق، العدد١٣٥٣/١٢ تشرين الاول ٢٠٠٨)).. تنظر، نموذجا لهذه الأخيرة، قصص صلاح زنكنة في مجموعته الرابعة: كائنات الاحلام، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ٢٠٠٢ (كذلك، انظر، قصصه التسع: الكابوس ـ كائنات صغيرة ـ إعدام ـ وداعا أيتها الأرض ـ الخروف ـ قيامة الغبار ـ العطب ـ صورة طبق الأصل ـ الكرنفال، التي سيعيد نشرها في هذه المجموعة، ضمن أولى مجموعاته: كائنات

صغيرة، اتحاد الأدباء في العراق ـ بغداد، ١٩٩٦).. أشير، في هذا الخصوص، الى ان ليزا توتلي، مؤخرا، تؤكد "ان معظم المهارات التي يحتاجها الكاتب لكتابة (الفانتازيا) هي نفسها المهارات التي يحتاجها أي كاتب يكتب في أي نوع من انواع الخيال القصصي والتي تنحصر في القص الجيد، الشخصيات المقنعة، التدفق في الاحداث، الاسلوب القابل للقراءة، وجميعها مهارات اساسية لكل انواع القصص" (ينظر، للمزيد، كتابها: فن الفانتازيا والخيال العلمي، ترجمة ـ كمال الدين حسين، الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة/بيروت، ط١/٢٠٠٨.. وانظر عرضا للكتاب، هذا، تحت عنوان: كتاب يرشدك لكيفية كتابة قصص الفانتازيا بحرفية، العدالة ـ مصدر سابق، العدد١٣٥٩/١١ آب ٢٠٠٨).. يجدر مني التنويه، في هذا الصدد، بأن تزفيتان تودوروف، خصوصا، ينسب ظهور الفانتازيا (Fantastique ـ Fantastic)، حسب تسميته، الى القرن الثامن عشر في أوربا، حصرا، وذلك في كتابه: The Fantastic – A Structural Approach to a Literary Genre, Translated into English by Richard Howard, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland – London, 1973.. غير ان كمال أبوديب، مثلا، يرى ان صورة هذا النسب "عشوائية"، لأن "نمط الابداع التخيلي" متمثل في ((التراث الحكائي العربي)) أصلا. ضمن كتابه: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي ـ في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ـ بيروت/دار اوركس للنشر ـ أكسفورد، ط١/٢٠٠٧.. وكان، قبل أكثر من عشرة أعوام، قد سخر من قيام ((أشاوس كتابنا))، عند تحدثهم عنها، بنسب "الواقعية السحرية" الى غابريل غارسيا ماركيز، الكولومبي، بدلا من نسبها الى الطيب صالح، السوداني، الذي خلق منها في نهايات الستينيات ((بنية روائية شديدة التميز والفذاذة)).. جماليات التجاور ـ أو تشابك الفضاءات الابداعية، دار العلم للملايين ـ بيروت، ط١/١٩٩٧/ص٤٤ "و" ص٤٧ (لذا أعجبُ من قول ابراهيم فتحي في تقديمه لرواية جميل عطية ابراهيم: شهرزاد على بحيرة جنيف، دار الهلال ـ القاهرة/٢٠٠٦، بأنها "تؤسس لواقعية سحرية عربية"!.. تنظر، هنا، متابعة سلوى اللوباني للرواية، هذه، في: المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٢٥٥/ ٢٤ كانون الاول ٢٠٠٦)

(٣٧) كل هذا، الذي "حصل له"، ولم يتدخل ((بطل فاعل)).. أي أن "المظلي" هو ((البطل)) هنا. في هذه القصة، حيث ((البطل)) هو ((الشخصية التي يضعها السارد تحت المجهر)) بمصطلح جينيت.. خطاب الحكاية، مطبعة النجاح الجديدة ـ الدار البيضاء، ط١/١٩٩٦/ص٢٠٣ "مع ملاحظة التوضيح (٦٧)، لاحقا، بالضرورة".. على الرغم من ذلك، التفسير، أعتقد أن هذا "المظلي" أحد نماذج ((البطل الزائف)) عند بروب.. مورفولوجية الخرافة ـ مرجع سابق/ص٩١

(٣٨) حديقة الرخام، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٢/ص٥ـ ص١٥

(٣٩) إستقرأ جينيت خمس وظائف، هي: السردية ـ الادارية ـ الوضعية ـ التواصلية ـ الآيديولوجية، يؤديها السارد اثناء تنظيمه للحدث السردي.. خطاب الحكاية "ط٢" ـ مرجع سابق/ص٢٦٤

(٤٠) من الشيق، والممتع كذلك، أن قارئا، لها، قد كتب تحت نهايتها، بخط يده، ما تمنيت كتابته.. ففي هذه القصة "تنشطر الذات راسمة، عبر خطين يسيران معا ويتداخلان، السلوك المرتبك للشخصية

الرئيسية.. الانشطار مرده الى عقدة الحلم الفارض لوجوده.. لكن القاص ما يلبث أن يبدد هذا الوهم جاعلا الواقع يسيطر بكل ثقله على الشخصية".. أشير، بالمناسبة، الى ان (الشخصية الحكائية)، التي يمثلها "حامد" ـ الشخصية الرئيسية ـ هنا، هي العنصر الحيوي، الناشط، الذي ينهض بالأفعال ـ ترابطيا وتكامليا ـ في (الحكي)، نصا، أي (التسريد).. ينظر، في ذلك، سعيد يقطين: قال الراوي ـ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ط١/١٩٩٧/ص٨٧

(٤١) قلوب على الزجاج، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٩٧/ص٢٠ـ ص٢١

(٤٢) كذلك هو، إنطلاق ـ سلبي ـ كهذا، في قصة خضير عبدالأمير (صراخ الناس والمدينة). مثلا، ضمن مجموعته: عودة الرجل المهزوز، دار الكلمة ـ النجف، ١٩٧٠/ص٣١ـ ص٤٠

(٤٣) بعكس "الرحيل". الوظيفة الأولى، حيث يمكّنُ الشرير من "الاساءة"، الوظيفة الثامنة، يُنجَزُ عن "الانطلاق"، الوظيفة الثانية عشرة، ما يقوِّمُ "الافتقار"، الوظيفة التاسعة، لذا تعد الوظيفة الحاضرة ـ الانطلاق ـ مهمة وهامة (أنظر، هنا، مدخل الى نظرية القصة ـ مصدر سابق/ص٣٣).. وقد زاوج غريماس بين: الاساءة ـ الافتقار ـ الانطلاق، فضلا عن "التفويض" و"بداية الفعل المضاد"، حين أضاف مقترح "التزويج" الى "الاختبار الترشيحي".. أنظر، هنا، محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي ـ مصدر سابق/ص٥٢

(٤٤) فثمة وظيفة فنية اسلوبية للتكرار، في السرد، كأن تكون تأكيدا أو الحاحا.. والمتكرر، تأكيديا أو الحاحيا، قد يشكل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي.. تنظر، هنا، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي ـ مصدر سابق، ص٨٧

(٤٥) مهرجان الألوان، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٩٧/ص٩ـ ص١٤

(٤٦) أيضا، نقرأ، ما يلي "أرسل بصري الى المرئيات.. وهناك صوت من بعيد يقول: مرحبا أيها الأعرج.. فأخرج منديلي من جيبي وأتمنى لو ان وجه هذا الرجل في المنديل لأبصق عليه".. هذا المتكرر، التأكيدي والالحاحي معا، يُبرزُ، هو خصوصا وهذه القصة عموما، ما يسمى بـ(التواتر/Frequence) عند جينيت في ((خطاب الحكاية "ط٢" ـ مرجع سابق/ص١٢٩)).. راجع، عنه، أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة ـ ابراهيم الصيرفي/مراجعة ـ عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة، ص١٠٤.. وينظر، أيضا، عبد الله ابراهيم: السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ط١/١٩٩٢/ص١٠٩

(٤٧) سوف أؤجل العمل التفاصيلي ـ به ـ الى دراسة أخرى، قابلة، مكتفيا بتنظيرين مبدئيين ـ له ـ في هذه الدراسة، الحاضرة، أولهما قصير لأنه "ميتا بحثي"، حيث الفقرة ((٢ـ١ـ٥ـ١:))، وثانيهما طويل لأنه "ميتا نقدي"، حيث الفقرة ((٢ـ١ـ٥ـ٢:))، على التوالي

(٤٨) أو نص مسرحي، كذلك، إذا كان منفردا في كتاب، لوحده، كما هو، مثلا، النص المسرحي لآمال كاشف الغطاء: قابيل يعود من جديد، بغداد، ٢٠٠٦.. وانظر، أيضا، مسرحيات "أ" يحيى صاحب:

الحسين أبدا/٢٠٠٥ "ب" مثال غازي: التخمة/٢٠٠٦ "ج" صبحي حسن: اللعنة/٢٠٠٦ "د" زيدان حمود: ما تبقى من الوقت/٢٠٠٦ "هـ" قاسم مطرود: طقوس وحشية/٢٠٠٧ (كذلك، مثلا آخر، أوبرا محمد علي الخفاجي: سنمار، مطبعة الزوراء ـ كربلاء، ٢٠٠٨).. فإذا شغل نصان مسرحيان إثنان كتابا مسرحيا واحدا، بعينه، يُعامَل كل واحد منهما معاملة الكتاب الروائي، أيّ كتاب روائي، عند تطبيق الاستنباط التبئيري للقالب "البروبي"، إعتياديا/إنقياديا، ومثالاهما النصان المسرحيان لمهدي السماوي ((الصهيل)) و((مقامة لإبن عباد البغدادي)) ضمن كتابه المسرحي: الصهيل، دار الرشيد للنشر ـ بغداد، ١٩٨١.. أما، أخيرا، إذا ضم كتاب مسرحي واحد نصوصا مسرحية ثلاثة، وأكثر، فسيُعامَل معاملة المجموعة القصصية، أية مجموعة قصصية، خلال هذا التطبيق، إستثنائيا/إنزياحيا، كالكتابين المسرحيين لـ"١" عبدالستار ناصر: ليلة السحلب ـ ست مسرحيات من فصل واحد، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٩٤ ((مثله، تقريبا، كتاب علي جاسم الربيعي: ما تبقى ليس هنا ـ مسرحيات ذات فصل واحد، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ٢٠٠٨)) "٢" عبدالرزاق الربيعي: الصعاليك يصطادون النجوم ـ ومسرحيات أخرى، مركز الحضارة العربية ـ القاهرة، ط١/٢٠٠٤ ((مثله، هنا، كتاب سعدون العبيدي: لن أقلع أسنان أبي ـ ومسرحيات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ٢٠٠٧)).. (كذلك، مثلا آخر، كتاب حسين السلمان: تحت ظلال الزقورة ـ سيناريوهات، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ٢٠٠٨).. وانظر، أيضا، لعبدالحليم مهودر "الصمت: انه الصمت ـ (مسرحيات) مايم/بانتو مايم، إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ـ البصرة، د.ت".. كذلك، هي، مسرحيات فؤاد التكرلي، الثلاث عشرة، حيث: الاعمال الكاملة ـ ٤ المسرحيات، دار المدى للثقافة والنشر ـ دمشق، ط١/٢٠٠٢.. وثمة، أمثلة أخرى، كتابا (("أ" جبار صبري: حب ومطر ـ ثلاث مسرحيات/٢٠٠٦ "ب" طه سالم: الجدار ـ ثلاث مسرحيات/٢٠٠٧)) وكتابا (("أ" محمد مبارك: مسرحيات عربية/٢٠٠٦ "ب" مثري العاني: مسرحيات يحيى/٢٠٠٦))

(٤٩) عبدالرحمن مجيد الربيعي، مثلا، يقول عن مجموعته القصصية التاسعة، حصرا، بأن "المرأة تشكل المحور المركزي لأغلبها بحكم السن والبيئة" ((صولة في ميدان قاحل، الدار العربية للموسوعات ـ بيروت، ط١/١٩٨٤/ص٨)

(٥٠) يؤكد أحمد البياتي، مثالا للحالة الأخيرة هنا، أنه اعتمد "حالة الوصف المقترن بالدقة والمشاعر" في مجموعته القصصية: بيت فوق حافة الوهم، المؤسسة العلمية لتوثيق الانساب العربية ـ بغداد، ٢٠٠٦/ص٣

(٥١) لهذا، دون شك، يعمد بعض قصصيينا الى تقسيم مجموعته لقسمين اثنين.. أنظر، أمثلة، كلاً من "١" وارد بدر السالم: المعدان، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٥/ص١٤ـ وـ ص٩٧ "٢" حامد فاضل: ما ترويه الشمس ما يرويه القمر، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٤/ص٥ـ وـ ص١٣١ "٣" فرات صالح: عربة تحرسها الأجنحة، دار الصباح للطبع

والنشر والتوزيع ـ بغداد، ٢٠٠٧/ص٣ـ وـ ص٢٣ "٤" عبدالحسين العامر: مرزوك.. الإيقاعات الضائعة، إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ـ البصرة، ٢٠٠٧/ص٥ـ وـ ص٢٩

(٥٢) أما بعضها، أي الأقل من نصفها، فلا ينفع، لتقوية توحيدها، كما البعض من الوحدات ـ هذه ـ في ثلاث مجموعات ((صادرة عن: دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد)) لكل من "١" محمد مزيد: لحظة ما، ط١/١٩٨٧/ص: ٥، ٩، ٣٠، ٥٣، ٥٧، ٧٤، ٨١، ٨٧، ٩٠ـ ٩ من ٢٠ "٢" عبدالامير المجر: تهجدات الصحارى ـ صرخة ((الوحيد))، ط١/١٩٩٩/ص١٠ـ ١ من ٢١ "٣" عبدالستار ابراهيم: فضاءات البجع، ٢٠٠١/ص: ١٧، ٣٢، ٣٧ـ ٣ من ١٠

(٥٣) كذلك تواريخ نشرية، لا بأس، إنْ كانت التواريخ الكتابوية غير موجودة، تماما، كما في مجموعة محمد سعدون السباهي: وادي الغزلان، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٨٨

(٥٤) كما، أمثلة، في مجموعات. "١" صلاح زنكنه: كائنات صغيرة، إتحاد الأدباء في العراق ـ بغداد، ط١/١٩٩٤/بدءا من الوحدة الثالثة ص١٠ "٢" نزار عبدالستار: المطر وغبار الخيول، إتحاد الأدباء في العراق ـ بغداد، ط١/١٩٩٥/بدءا من الوحدة الأولى ص٥ "٣" عدنان عباس سلطان: الموت من النعاس، ط١/٢٠٠٧/بدءا من الوحدة الأولى ص١

(٥٥) منها، فضلا عن "الأعوامية"، تواريخ "١" أشهرية/أعوامية + أعوامية ((أسعد اللامي: بقايا حلم، دار المرتضى ـ بغداد، ٢٠٠٨)) "٢" فصونية/أعوامية + أشهرية/أعوامية + أيامية/أشهرية/أعوامية (("أ" عاتي البركات: برهوت، مركز الحضارة العربية ـ القاهرة، ط١/٢٠٠٧ "ب" زيد الشهيد: إش ليبه دش، دار تراسيم للنشر والتوزيع ـ ؟، ط١/٢٠٠٨)) "٣" أيامية/أشهرية/أعوامية + أعوامية ((حميد المختار: حديقة الرخام، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٢)) "٤" أشهرية/أعوامية + أعوامية + أيامية/أشهرية/أعوامية ((ريسان جاسم عبدالكريم: فزيولوجيا الانحراف، منشورات غيوم ـ بغداد، ٢٠٠٢))

(٥٦) من هذه الأحيان القليلة، مثلا، حين احتوت المجموعة القصصية الخامسة لعادل كامل ((= خمس عشرة وحدة)) على خمس وحدات مذيلة بتواريخ كتابوية مقابل تسع وحدات مذيلة بتواريخ نشرية "آخر الفصول، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٩٥"

(٥٧) ثمة مجموعات قصصية، ولو قليلة، لوحداتها ترتيب كتابوي، أصلا، كما هي ـ مثلا ـ مجموعة كاظم الأحمدي: تراص الأنا، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٦ ((وباستثناء "القطار الصاعد إلى بغداد" المذيلة بعام "١٩٥٣" منها، حيث جاءت أخيرة فيها، ينطبق هذا الترتيب الكتابوي ـ للوحدات ـ على مجموعة محمود عبدالوهاب: رائحة الشتاء، إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ـ البصرة، ط٢/٢٠٠٩))

(٥٨) فضلا عنها، طبعا، ذات تأرخة قصدية.. أنظر، لمزيد من التوسع، بشير حاجم: قصدية التأرخة ـ في ميتا نقد المجموعة القصصية، العراق ـ جريدة يومية سياسية، دار العراق للصحافة والنشر والاعلان ـ بغداد، ١ آب ١٩٩٦

(٥٩) يقول فرديناند دي سوسير، مؤكدا أن اللغة موجودة قبل تحققها في النص، إن "وجود أي نص يفترض بالضرورة وجود نظام لغوي".. أما ناؤوم جومسكي، موجبا تجلي المعنى في القدرة، فيقول بضرورة كون القارئ "قادرا على الفصل بين منطوقات مترادفة متباينة من الناحية الشكلية".. ينظر، تحديدا، سعيد حسن بحيري: علم لغة النص، مؤسسة المختار للنشر ـ القاهرة، ٢٠٠٤/ص٣٧، ص٧٩ (وانظر، كذلك، كلاً من "أ" عبدالعزيز حمودة: المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ٢٠٠١/ص٢٠٦ "ب" شكري عياد: اللغة والابداع، القاهرة، ١٩٨٨/ص٤٩).. يراجع، أيضا، "أ" عن سوسير، وأفكاره اللغوية، جوناثان كلر: اصول اللسانيات الحديثة، ترجمة ـ عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية ـ القاهرة، ٢٠٠٠ "ب" عن جومسكي، ونظريته التوليدية، مارغوت هاينمان/فولفغنغ هاينمان: أسس لسانيات النص، ترجمة ـ موفق محمد جواد المصلح، دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد، ط١/٢٠٠٦ (أشير إلى أن جلّ الباحثين، في منجزيهما، يقرّون لا إمكانية الحديث بنظرية جومسكي من دون التقديم لأفكار سوسير.. منهم، حيث أدين بتوضيحي هذا لدراسته هذه، عبدالعزيز ابراهيم: البناء اللغوي للنص في ضوء نظرية النحو التوليدي، الأقلام ـ مصدر سابق، السنة الثالثة والأربعون/العدد الخامس/أيلول ـ تشرين الأول ٢٠٠٨/ص١٠٨ـ ص١٢٣)

(٦٠) دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٤

(٦١) آنذاك، خصوصا، كانت المقالة الناقدة للمجموعة القصصية، في الصفحة الثقافية للصحيفة اليومية غالبا، تتعامل مع كل قصة على حدة، بعد مقدمة تقريرية وقبل خاتمة حكْمية، بمعزل عن القصص الأخرى.. ثمة، مثلا، عن المجموعة الثانية لسعد محمد رحيم، ظل التوت الأحمر ـ دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد ـ ١٩٩٣، مقالة سليمان البكري: مستويات البناء الفني والأداء، الثورة ـ جريدة يومية سياسية، دار الثورة للصحافة والنشر ـ بغداد، العدد٨٣٦٢/١٣ كانون الاول ١٩٩٣ (المقالة، هذه، مما يسمى بالنقد الصحفي. ربما هو "سريع عند النشر"، كما يصفه جُلّ أصحابه، هذا النوع من النقد. لكنني، مع ذلك، ضده. لأنني، تعليلا لهذه الضدية، لست مؤمنا بجدوى كتابته. أنا، في اللا إيمان بهذه الجدوى. أتحدث عن نفسي فقط. إذ أن لنقد كهذا، ممن أحترم توجههم للكتابة فيه، كتّاباً محترفين. من أبرزهم، عراقيا في الأقل، محمد الجزائري.. فهو يجد، استنتاجيا، أن ما بين حقلي النقد والاعلام في "النقد الصحفي" وشيجة، تشابكية، يصعب فصلها "عن نفسها" كونها "اتحاد مصير".. إنه يقر، هنا، بأن النقد في الـ"اتحاد" هذا "قد يتنازل.. عن بعض أردية قتاله، أو كبرياء أكاديميته" وذلك "حين يبدو: واضحا، متواضعا، مقنعا، مشوقا، صادقا، في حرم الجريدة اليومية التي تدخل كل بيت".. لكنه يستدرك، مباشرة، بأن نقدا كهذا "في كل الاحوال لا يتنازل عن: يقينه وعلميته".. أنظر، للمزيد، مقالته: النقد الصحفي ـ إشكالية الجدل والأسئلة، الأقلام ـ مصدر سابق، السنة الرابعة والعشرون/العدد: الحادي عشر ـ الثاني عشر/تشرين الثاني ـ كانون الاول ١٩٨٩/ص١٥٩ـ ص١٦٨)

(٦٢) الجمهورية ـ جريدة يومية سياسية، دار الجماهير للصحافة ـ بغداد، ٢٧ تشرين الثاني ١٩٩٤

(٦٣) فلقد حققت "ظلال نائية" شعريتها، الممكنة في الأقل، حسب اعتقادي.. أقول هذا، الذي أعتقد به، وأنا أعي جيدا، أن هنالك مفهومين ـ متساوقين ـ للشعرية.. فهي فنياً، مفهوماً أولّ، إقتراب من الأدب كواقعة مجردة وباطنية في الآن عينه وداخل الأدب نفسه ـ وهي علمياً، مفهوما ثانياً، بحث في القوانين العامة أو الخصائص المجردة الصانعة لفرادة العمل الأدبي (راجع، خصوصا، تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة ـ شكري المبخوت/رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء. ط١/١٩٨٧/ص٢٣ـ ص٢٧).. وكانت "الشعرية" من وجهة نظر رومان جاكوبسن، قبله، تتمثل في السؤال، المواجه، عما يجعل من الرسالة، كعامل لغوي وظيفي، عملا فنيا (أنظر "المقدمة العربية" لكتابه. مع موريس هالة، أساسيات اللغة، ترجمة ـ سعيد الغانمي، كلمة ـ أبوظبي + المركز الثقافي العربي ـ بيروت/الدار البيضاء، ط١/٢٠٠٨/ص١٩ـ ص٢١)

(٦٤) الثورة ـ مصدر سابق، ٦ آذار ١٩٩٥

(٦٥) مع كاتب المتعة (وقارئه) يبتدئ النص الذي لا يطاق، النص المستحيل. "وهو" هذا النص "الذي" يقع خارج اللذة، خارج النقد، إلاّ إذا اعتراه نص متعة آخر.. رولان بارط: لذة النص، ترجمة ـ فؤاد صفا/الحسين سبحان، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء/دار لوسوي ـ باريس. ط١/١٩٨٨/ص٢٩

(٦٦) العراق ـ مصدر سابق، ١٨ تشرين الثاني ١٩٩٥

(٦٧) إستندتُ الى مصطلح الـ"بطل Heros" مستعمل من جيرار جينيت، حصرا، في: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق/ص٢٠٣.. لقد قلت "إستندتُ"، لم أقل "أستندُ"، لأن استنادي، هذا، إنما وقتيّ، لا دوْميّ، ينبغي لي إجراء تمحيص عليه.. ذلك، تعليلا، أن جينيت، ذاته، سوف يقول في "عودة الى خطاب الحكاية ـ مرجع سابق/ص١٠٢ـ هـ٤" بكون هذا المصطلح المستعمل منه (غير موفق طبعا)) حيث ((ليس من الضروري دائما أن يكون موضوع الحكاية هو "الشخصية الرئيسة"))

(٦٨) حتى كأن الراوي، هنا، هو الروح الناطقة للروائي.. أنظر، مثلا، ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي ـ مصدر سابق، ص٢٣٦

(٦٩) لهذا، ولغيره، يعد مصطلح ((هيأة السرد)) من اهم مصطلحات ((السردية الحديثة)).. يراجع، خصوصا، جيرار جينيت: خطاب الحكاية "ط٢" ـ مرجع سابق، ص١٧٧

(٧٠) أرى، راجيا الصواب في رأي كهذا، ان لهذه الرواية ثلاثة أطوار نصية (أسلوباً/بناءً/نصّاً) توصيفياً: "١" لقد ظلت ـ لسنة عقود متتالية ـ تقليدية، بلزاكية "= أونوريه دي بلزاك: النسيبة بت، ترجمة ـ شهيد صقر/مراجعة ـ هنري زغيب، دار عويدات ـ بيروت، ١٩٨٨"، مع ((أ)) محمود احمد السيد: جلال خالد، ١٩٢٨ ((ب)) عبدالحق فاضل: مجنونان، ١٩٣٩ ((ت)) جعفر الخليلي: في قرى الجن ١٩٤٤ ((ث)) عبدالله نيازي: أناهيد، ١٩٥٣ ((ج)) موفق خضر: المدينة تحتضن الرجال، ١٩٦٠ ((ح)) أدمون صبري: زوجة المرحوم، ١٩٦٢ ((خ)) شاكر خصباك: الحقد الأسود، ١٩٦٦ ((د))

غائب طعمة فرمان: خمسة أصوات، ١٩٦٧ ((ذ)) شاكر جابر: الهارب، ١٩٦٧ ((ر)) منير عبدالامير: رجلان على السلالم، ١٩٦٨ ((ز)) عبد الجليل المياح: جواد السحب الداكنة ((س)) عبدالمجيد لطفي: الرجال تبكي بصمت، ١٩٦٩ ((ش)) ذوالنون أيوب: على الدنيا السلام، ١٩٧٢ ((ص)) خضير عبدالامير: ليس ثمة أمل لكلكامش، ١٩٧١ ((ض)) عبدالرزاق المطلبي: الاشجار والريح، ١٩٧١ ((ط)) سهيلة الحسني: أنتم يا من هناك، ١٩٧٢ ((ظ)) غانم الدباغ: ضجة في الزقاق، ١٩٧٢ ((ع)) حازم مراد: لن نفترق، ١٩٧٣ ((غ)) برهان الخطيب: شقة في شارع ابي نواس، ١٩٧٢

* هؤلاء الروائيون، الثمانية عشر، خليط من أجيال الرواد والخمسينيين والستينيين.. أنظر، عنهم، عبدالجبار داود البصري: إطلالة على الواقع القصصي في العراق، الكاتب ـ مجلة المثقفين العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، السنة الثالثة عشرة/العدد١٤٤/مارس١٩٧٣/ص٩٥ـ ص١٠٧

"٢" ثم شهدت ـ خلال العقدين الثمانيني والتسعيني من القرن الماضي ـ تجديدية، فلوبيرية "= غوستاف فلوبير: مدام بوفاري، ترجمة ـ محمد مندور، دار شرقيات للنشر والتوزيع ـ القاهرة، ١٩٩٣"، عند ((أ)) فؤاد التكرلي: الرجع البعيد، ١٩٨٠ ((ب)) عبدالرحمن مجيد الربيعي: خطوط الطول خطوط العرض، ١٩٨٣ ((ت)) مهدي عيسى الصقر: الشاهدة والزنجي، ١٩٨٧ ((ث)) لطفية الدليمي: بذور النار ((ج)) طه حامد الشبيب: الابجدية الأولى، ١٩٩٦

* معظم هؤلاء الروائيين، ستينيون.. أنظر عنهم، وعن سواهم من الستينيين، ما كتبه نجم عبدالله كاظم، مثلا، تحت عنوان: التيار الستيني في الرواية العراقية، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٣٥٠/١٢ آذار ٢٠٠٦.. ومن آخر الكتابات عن أولهم، أي فؤاد التكرلي، ينظر ـ مثلا ـ ضمد كاظم وسمي: سارد يراهن على فجيعة الأبطال، الصباح ـ مصدر سابق، العدد١٥٠١/٢٨ أيلول ٢٠٠٨

"٣" حتى استقرت ـ في السنوات التسع الأخيرة ـ تحديثية، بروستية "= مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود، ترجمة ـ الياس بديوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع ـ القاهرة"، حيث ((أ)) كاظم الأحمدي: نجيمات الظهيرة، ٢٠٠١ ((ب)) حسن كريم عاتي: اليوسفيون، ٢٠٠٤ ((ج)) عبدالخالق الركابي: سفر السرمدية، ٢٠٠٥ ((د)) أحمد خلف: محنة فينوس، ٢٠٠٧ ((هـ)) محمود سعيد: بنات يعقوب، ٢٠٠٨ ((و)) شوقي كريم: شروكية/٢٠٠٩

* أنظر، مثلا، كتابة زهير الجبوري: مخيال تاريخي في منطقة سردية جديدة ـ أحمد خلف يتقصى ((محنة فينوس))، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٨٦٦/٨ كانون الاول٢٠٠٧ (ثمة كذلك، عن الروائي نفسه، المتابعة الموسومة: كربلاء تستضيف القاص والروائي احمد خلف، الإصلاح ـ جريدة يومية سياسية عامة، تيار الاصلاح الوطني ـ بغداد، العدد٤٥/١٤ كانون الأول ٢٠٠٨).. ومن آخر الكتابات عن أولهم، أي كاظم الأحمدي، كتابة جميل الشبيبي: طيور الحقول لم تعد تبني أعشاشها على الأرض ـ الاحمدي صانع الأعلام المؤجلة، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٦٧/٧ آب ٢٠٠٨.. أيضا تنظر، مثلا، متابعة في "المشرق ـ مصدر سابق، العدد١٣٢٠/٢٧ آب ٢٠٠٨" عن "بنات

يعقوب".. هذه الروايات، الخمس، لا تقل بروزا عن أبرز الروايات العربية، الصادرة حتى الآن، كروايات/نجيب محفوظ: رحلة ابن فطومة ـ الطيب صالح: بندر شاه ـ ابراهيم الكوني: البئر ـ محمد شكري: الشطار ـ احمد خالد توفيق: يوتوبيا ـ الطاهر بن جلون: أعتاب مركز العذاب ـ خليل الجيزاوي: مواقيت الصمت ـ أسامة انور عكاشة: جنة مجنون ـ محمد العريشية: الأيام الأخيرة ـ نورالدين فارح: خرائط ـ أدوار خراط: رامة والتنين ـ خيري عبدالجواد: السحلية ـ محمد فاهي: صباح الخير ايتها الوردة ـ صنع الله ابراهيم: التلصص ـ عبدالرحمن منيف: شرق المتوسط مرة أخرى (أنظر، أمثلة، كتابات "١" أحمد الحلي: تراجيديا السيرة الذاتية ـ محمد شكري من خلال روايته ((الشطار))، الأديب ـ مصدر سابق، العدد١٧٠/٢ تموز ٢٠٠٨ "٢" هشام بن الشاوي: مرايا مكسرة تلتئم في السرد ـ أسامة أنور عكاشة يفترش ((جنة مجنون))، الزمان ـ مصدر سابق،العدد٣٠٦٩/١٠ آب ٢٠٠٨ "٣" عبدالحكيم المالكي: جماليات الخطاب والمكونات السردية ـ رواية ((الأيام الأخيرة)) للكاتب الليبي محمد العريشية، المصدر نفسه، العدد٢٣٩٦/١٠ آيار ٢٠٠٦.. وانظر، أيضا، كلا من "١" ؟: العجز العربي في مواقيت الجيزاوي، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٤٥/٢٧ آب ٢٠٠٨ "٢" كريم السماوي: الطاهر بن جلون... الشهرة في موازاة الكراهية والسخط، التآخي ـ مصدر سابق، العدد٥٣٣١/١٩ حزيران ٢٠٠٨ "٣" سعد القرش: ((حكمة الحياة)).. خلاصة فلسفة نجيب محفوظ من خلال اعماله، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٦٥/٢٤ أيلول ٢٠٠٨ "٤" نوري صبيح: الذكرى الخامسة لرحيل الروائي العربي الدكتور عبدالرحمن منيف، البيان ـ مصدر سابق، العدد١٥٥/٢٦ كانون الثاني ٢٠٠٩.. ومن المتابعات، كذلك، تنظر "١" العدالة ـ مصدر سابق، العدد١٤٢٢/٢٩ تشرين الاول ٢٠٠٨ ـ صباح الخير أيتها الوردة "٢" المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٤٥/٢٧ آب ٢٠٠٨ ـ يوتوبيا "٣" الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٦١١/٥ شباط ٢٠٠٧ ـ التلصص)

(٧١) عبدالإله أحمد، في الدرجة الأولى، يقول بأن "عام ١٩١٩" هو ((العام الذي صدر فيه الى الأسواق العراقية أول أثر قصصي كتبه سليمان فيضي ونشره بعنوان "الرواية الايقاظية")) مؤكدا ان هذا الأثر القصصي "رواية" صادرة عن "مط الحكومة ـ البصرة ١٩١٩" (فهرست القصة العراقية، وزارة الاعلام ـ بغداد، ١٩٧٣/ص١٧وص٣٩).. وكان يوسف عزالدين، قبله، قد وجدها "أول قصة طويلة سميت بالرواية" (أنظر، عنها، الفصل الثاني من كتابه: الرواية في العراق ـ تطورها وأثر الفكر فيها، معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة، ١٩٧٣/ص٣٩ـ ص٥٥)

(٧٢) في العراق، خصوصا، ثمة مفارقة مع القصة والرواية.. إذ أن الأولى، القصة، وصلت حيث التحديث قبل الثانية، الرواية، على الرغم من ان هذه، الأخيرة، كانت هي السباقة في النزوع صوب التجديد.. ذاك السبق، حسب اعتقادي، استمر حتى مرحلة الخمسينيات.. يقول محسن جاسم الموسوي، مثلا، ان في تلك المرحلة "لم تكن تجارب اصحاب الرواية الجديدة قد اغرت العديدين من كتاب القصة بتمثلها أو السعي لتجربتها" (نزعة الحداثة في القصة العراقية/١ـ مرحلة الخمسينات، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر ـ بيروت/المكتبة العالمية ـ بغداد، ١٩٨٤/ص٩)

(٧٣) من اهم هذا البعض، كما أعتقد، نماذج ((أ)) طه حامد الشبيب: الحكاية السادسة، ٢٠٠١ ((ب)) علي لفتة سعيد: اليوم الأخير لكتابة الفردوس، ٢٠٠٢ ((ج)) هدية حسين: ما بعد الحب، ٢٠٠٣ ((د)) جهاد مجيد: حكايات دومة الجندل، ٢٠٠٤ ((هـ)) علي بدر: الطريق الى تل المطران، ٢٠٠٥ ((و)) علي عباس خفيف: عندما خرجت من الحلم، ٢٠٠٦ ((ز)) كريم كطافة: ليالي ابن زوال، ٢٠٠٧ ((ح)) حميد المختار: صحراء نيسابور، ٢٠٠٨ ((ط)) علي عبدالأمير صالح: أرابيسك، ٢٠٠٩

(٧٤) مما يُؤسِف، في هذا المقام، ان بعض هذه النماذج، بالرغم من كتابتها خلال العقد الأول للقرن الحاضر، لم ترتق حتى الى مصاف نماذج مكتوبة في أربعينيات القرن الماضي.. ويْ،؟!. كأن أصحابها، وهُمْ ينشرونها، لا يدرون بأن "أ" فؤاد التكرلي، مثلا، قد انتقد في ((نيسان ١٩٩٨)) نموذجه ((بصقة في وجه الحياة)) المكتوب مابين ((حزيران ١٩٤٨ ـ آب ١٩٤٩)) لـ: فجاجته الفنية وسوقيته أحيانا وركاكة لغته (الاعمال الكاملة ـ ٣: بصقة في وجه الحياة/الوجه الآخر، دار المدى للثقافة والنشر ـ دمشق، ٢٠٠١/ص١٧) "ب" محمد خضير، كذلك، قد قال عن نموذجه ((كراسة كانون))، الصادر عام ٢٠٠١، ما يأتي: لم أؤلف غير كتاب واحد ينتسب بصعوبة الى فن الرواية "تنظر، هنا، مقالته: إستعمال الرواية ـ الرجوع الى المخططات في النصوص المتخيلة، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٦١٢/٦ شباط ٢٠٠٧.. وانظرها، أيضا، في مؤلَّفه الأخير: السرد والكتاب ـ استعمالات المشغل السردي، إتحاد الأدباء العراقيين ـ البصرة، ٢٠٠٩/ص٢٢ـ ص٣١" (مع انه، أي خضير، يوصف بـ"مجنون الأبجدية وصانع الحكايات".. أنظر، مثلا، مقالة علي عبدالأمير صالح، عنه، في: العدالة ـ مصدر سابق، ١٣٨٤/٩ أيلول ٢٠٠٨).. إذ ان نماذجهم: حدوتية، مباشرة، فيها فجوات عديدة، من جميع المستويات، كما هي ـ أمثلة لا حصورات ـ نماذج ((أ)) عاتي البركات: نبوءة الغيوم، ٢٠٠٤ ((ب)) علي حداد: أيام كنا نحتال على الأشياء، ٢٠٠٤ ((ت)) طارق احمد السلطاني: عودة الميلاد/٢٠٠٥، العين الثالثة/٢٠٠٦، سر الراحلين/٢٠٠٨ "تابع نموذجه الثاني، مثلا، في: المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٢٥٥/ ٢٤ كانون الاول ٢٠٠٦" ((ث)) حسن حافظ: لا زمن إلا للحب/٢٠٠٦، القلب يطوف حولك/٢٠٠٧ ((ج)) حاتم حسن: ساعة بين صفرين/٢٠٠٦ ((ح)) ضياء الخالدي: يحدث في البلاد السعيدة/٢٠٠٦ ((خ)) محمد سليم سواري: القرية/٢٠٠٧ "تابع نموذجه، هذا، في: الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٨١٧/٨ تشرين الاول ٢٠٠٨" ((د)) محمود العزاوي: زمن الغربة/٢٠٠٧ ((ذ)) عقيل اكرام: سوسم أوغاريت/٢٠٠٨ ((ر)) هادي الجزائري: ساحة السباع، ذاكرة الزمكان/٢٠٠٨ ((ز)) عالية طالب: قيامة بغداد/٢٠٠٨ "تابع نموذجها، هذا، في: الدستور ـ مصدر سابق، العدد١٤٥٣/٣ أيلول ٢٠٠٨" ((س)) علياء الأنصاري: علي وعائشة/٢٠٠٨ ((ش)) فاضل عباس الموسوي: تألق/٢٠٠٨ ((ص)) محمد قاسم: هزيمة الرجل الرابح/٢٠٠٨ ((ض)) صادق جواد الجمل: مرافئ هلامية/٢٠٠٩ [نعم، حتما، هنالك استثناءات! منها، مثلا ليس حصرا، نموذج رياض الفهد: دينار واوي الثاني/٢٠٠٧ ((فهو ثيموِيٌّ، حدثي وزمكاني، غير تقنوي. أي،

تفسيرا، أنه حكائي لا قصصي. ما أنقذته، في المحصلة، رمزيته الكامنة فيها رسائل دلالية ذكية.)))] (كذلك هي، من حيث "حدوتيتها". النماذج القصصية ـ الأخيرة ((هـ)) ـ لكل من "١" هادي الجزائري: سلالم في الفضاء، ٢٠٠٦ "٢" عاتي البركات: برهوت، ٢٠٠٧ "٣" طارق احمد السلطاني: أوراق وبراعم، ٢٠٠٧ "٤" عصام القدسي: خاتم الملكة بغداد، ٢٠٠٩.. أيضا، مثلها، نموذجا نادية الآلوسي: سحر الحناء/٢٠٠٥، رجل النهر/٢٠٠٨ "تابع نموذجها الثاني، مثلا، في: المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٤١/٢١ آب ٢٠٠٨.. كذلك، مثلا آخر، نموذج عزيز زغير الفريجي: مقبرة الضمائر/٢٠٠٦ "تابع نموذجه، هذا، في: المصدر السابق، العدد١٠٠٧/١٥ كانون الثاني ٢٠٠٦".. وانظر، مع أنه نموذجها الثالث عشر؟، نموذج بلقيس الدوسكي: انا لا ادري من انا/٢٠٠٥؟ "أيضا، بالتأكيد، ثمة استثناءات! منها، مثلا كذلك، نموذج الفريد سمعان: نبوءة متأخرة/٢٠٠٨ = فنصوصه ثيمية، حكائية، تهتم بالتفاصيل. ما يشفع لها، من جهة عدم توفرها على تقنية قصصية حديثة، أنها ذات نهايات مفتوحة غير تقليدية. هذه تحسب له، طبعا، لا سيما أنه شاعر، أساسا، وليس قاصا").. على العكس ـ منها ـ تماما، بنيويا وتقنويا، نماذج ((أ)) عبدالأمير المجر: حزيران الجهات الأربع، ٢٠٠١ ((ب)) سلام نوري: الناووس، ٢٠٠٢ ((ج)) عبدالستار البيضاني: لجوء عاطفي، ٢٠٠٤ ((د)) طه حامد الشبيب: حبال الغسيل، ٢٠٠٥ ((هـ)) زيد الشهيد: سبت يا ثلاثاء، ٢٠٠٦ ((و)) ضياء الجبيلي: لعنة ماركيز، ٢٠٠٧ ((ز)) نزار عبدالستار: ليلة الملاك، ٢٠٠٨ (من آخر الكتابات عن بعض هذه النماذج، السبعة، كتابة علوان السلمان: الناووس والمواقف المرتكزة حول هاجسها، المشرق ـ مصدر سابق، العدد١٣٥٦/١٥ تشرين الاول ٢٠٠٨.. ومن المتابعات، أيضا، أنظر "١" الأديب ـ مصدر سابق، العدد١٤٧/١١ تموز ٢٠٠٧ ـ لعنة ماركيز "٢" الاصلاح ـ مصدر سابق، العدد ((بسم الله))/٤ آب ٢٠٠٨ ـ ليلة الملاك)

((هـ)) آخرها، حتى لحظة كتابة هذا الهامش، معظم: حكايات شهرزاد الجديدة ـ مجموعة قصصية مشتركة، تقديم ـ جهاد مجيد، منتدى نازك الملائكة ـ بغداد، ٢٠٠٩ (تنظر، عن هذه النماذج، مقالتي: الاحتضان الاجتماعي وفنية السرد ـ قراءة لـ"حكايات شهرزاد الجديدة"، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٨٣١/١٧ حزيران ٢٠٠٩)

(٧٥) دار الدونكيشوت للنشر والتوزيع ـ دمشق، ط١/٢٠٠٥ـ٢٠٠٦

(٧٦) واضح، في ((الكائن الافتراضي))، أن طاهر عبدمسلم، واعيا ـ؟ـ، قد استثمر (السينمائية) لحساب (الروائية) استثمارا مداوِراً (هذا له، ليس عليه، عند البنيويين.. يمنى العيد، خصوصا، تذهب الى ان تقنية الراوي، شاهدا على الأحداث، في السرد الروائي، تحديدا، تعادل تقنية التصوير، حاضرا على الدوام، في العمل السينمائي، خصوصا، مؤكدة ان "الوظيفة" في كلتا الحالتين، الروائية والسينمائية، هي نقل "المرئي"، بعد التقاطه، الى المتلقي، المستقبِل، قارئا أو مشاهدا "تقنيات السرد الروائي ـ مصدر سابق، ص٩٠").. أشير إلى أن هذا الاستثمار المداوِر، الذي قام به عبدمسلم، يختلف عن الاستخدام المباشر للسينما بالرواية، اختلافا فنيا، حيث يُنتِجُ هذا الأخير، تجنيسيا، ما توصف

بـ"رواية سينمائية" (من آخر نماذجها، وأبرزها أيضا، نموذج برهان شاوي: الجحيم المقدس، الأصداء للإعلان والنشر والتوزيع ـ بغداد، ط١/٢٠٠٨.. وانظر، للإطلاع على خلفيات إستخدام كهذا من طرف شاوي، كتابه: سحر السينما ـ الفيلم من متعة المشاهدة إلى لحظة التنوير، دائرة الثقافة والاعلام ـ الشارقة، ط١/٢٠٠٣)

(٧٧) للمزيد عنها، أربعتها، في هذا النموذج، ذاته، ثمة دراستي عن (الكائن الافتراضي لطاهر عبدمسلم) متسلسلة في (الزمان ـ مصدر سابق) تحت ثلاثة عناوين ((أ)) جدلية الذات والموضوع بين الراوي والروائي، العدد٢٤٨٣/٢٣ آب ٢٠٠٦ ((ب)) تميز سردي بين الفعلي والقولي، العدد٢٤٨٧/٢٨ آب ٢٠٠٦ ((ج)) صور متفاوتة في تشخيص واقعية الحدث، العدد٢٤٨٨/٢٩ آب ٢٠٠٦

(٧٨) راجع، حصرا، كتابه:

The Technique of Modern Fiction, Esays in Practical Criticism. Edward Arnold Ltd. London. Reprinted 1979

نقلا، هنا، عن:

ابراهيم السعافين: طواحين بيروت بين الرؤية والتشكيل، الأقلام ـ مصدر سابق، السنة الثالثة والعشرون/العدد السابع/تموز ١٩٨٨/ص٤٢ـ ص٥٥

(٧٩) لم يكتب سوى الرواية، طيلة آخر ثلاث عشرة سنة ماضية، وهذا احتراف نوعي، إبداعي، يعاضده احتراف كمي، إنجازي، يتمثل في أن له، حتى الآن، عشر روايات: إنه الجراد ـ ١٩٩٥، الأبجدية الأولى ـ ١٩٩٦، مأتم ـ ١٩٩٨، الضفيرة ـ ١٩٩٩، خاصرة الرغيف ـ ٢٠٠٠، الحكاية السادسة ـ ٢٠٠١، مواء ـ ٢٠٠٢، طين حري ـ ٢٠٠٤، حبال الغسيل ـ ٢٠٠٥، مقامة الكيروسين ـ ٢٠٠٧

(٨٠) مركز تواصل لبحوث التنمية والحوار المدني ـ الديونية، ط١/٢٠٠٧.. مثلها، تقريبا، من حيث تقنية مغايرة الراوي، لا سيما في إنتقالاته الزمانية والمكانية، رواية عبد عون الروضان: زائية الوجد، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٤

(٨١) كان الشبيب، ذاته، قد استنكر عليّ قولي، في محاضرتي عن روايته هذه، بأن راوي ((مقامة الكيروسين)) عليم.. قال، نافيا عليمية راويه، ما يأتي: ان الراوي في عملي ـ هذا ـ لم يكن عليما أبدا.. حيث تبدأ الرواية بكلمة "أفترض" وهي نصف الحقيقة.. أي حينما يقول "افتراض" ـ يكون ـ قد فتح للقارئ مجالا للافتراض معه.. ـ من ـ حيث ان الراوي لم يكن موجودا معهم ـ مع النزلاء ـ في الزنزانة لكنه افترض وجوده ـ فيها ـ... ـ بالتالي ـ ان في الرواية كل "افتراض" كان داخل السجن وكل "تأكيد" كان خارج السجن.. (أنظر، مثلا، متابعة مؤيد عبدالوهاب: رواية "مقامة الكيروسين" في ديوان الشرق الغرب، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٥٧٢/١٢ آيار ٢٠٠٨).. غير ان هذا، كله، الذي قاله الشبيب، هناك، مردود عليه، جملة وتفصيلا، بدلالة أن شهرزاد "راوٍ عليم" على الرغم من ابتدائها معظم حكايات "ألف ليلة وليلة" بعبارة "بلغني أيها الملك السعيد".. يقول عبدالملك مرتاض، مشددا على اعتبارها "لعبة سردية تستعملها الساردة ـ شهرزاد ـ لتتنصل من كل مسؤولية أخلاقية

أو معرفية"، بأن "بلغني" إنما: تعني أن الساردة هي التي تحكي، وهي المستحوذة على خيوط الحدث، وهي المتمكنة من مكونات السردية في مختلف مظاهرها وأشكالها (ألف ليلة وليلة ـ تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر، ١٩٩٣/ص٨٩).. تتابعه ـ في هذا المعنى ـ عليمة قادري، وهي تصف "بلغني" بـ"الوسيلة السردية التي ـ عبرها ـ استولت على مجموع الرواة وجعلتهم تبعا لها"، إذ تلاحظ: أن صوت الساردة شهرزاد يهيمن على كل الساردين ويمكن اعتبارها الساردة الأولى بجدارة، وتختفي وراءها كل الأصوات السردية إلى درجة الامحاء (نظام الرحلة ودلالاتها/السندباد البحري ـ عينة، وزارة الثقافة ـ دمشق، ط١/٢٠٠٦/ص٢٥).. ينظر أيضا، عن شهرزاد وسردها، حسن حميد: ألف ليلة وليلة ـ شهوة الكلام/شهوة الجسد، دار ماجدة ـ اللاذقية، ١٩٩٦

(٨٢) لذلك، حتما، حيث تميزه ـ شكليا و"ثيميا" ـ عن: افتراض ثامن/تأكيد ثامن ـ افتراض تاسع أقرب الى تأكيد عاشر ـ تأكيد عاشر.. بل حادي عشر ـ تأكيد التأكيدات، متميزة هي الأخرى ـ في الشكل و"الثيمة" أيضا ـ عما سواها من مقاطع ثلاثة عشر، فضلا عن وروده قبلها، تلك المقاطع الأربعة، أخذت الرواية عنوانها (مقامة الكيروسين) مما في مقطعها الرابع (افتراض رابع/تأكيد أول).. ففيه، في هذا المقطع، عند منتصفه تحديدا: كان على جانب الشارع العام ثمة عربة نفط (كيروسين) صغيرة يجرها حمار انطلق يجري بالعربة وصنبور الخزان مفتوح على آخره يرسم على وجه الأرض فزعا لا يمحي من الذاكرة له رائحة الكيروسين.. كان الشبيب، في تعليقه على محاضرتي المشار اليها ضمن التوضيح السابق، قد اعتقد، غلطا أو سهوا، ان "الفعل الأول" في روايته ـ هذه ـ هو "هروب الحمار بعربة الكيروسين التي اختزلت فكرة الفزع.. أي انها عبارة عن نقطة سوداء ارتقت الى مصاف المقامة التي تحتوي الفزع مع السخرية.. حيث الفكرة كانت لحظة الحيرة ما بين السماح لقوات احتلال بإسقاط نظام ديكتاتوري وبين رفض القوات الاحتلالية وبقاء النظام الديكتاتوري".. وأظنه، في هذا الاعتقاد، إنما قصد "القدحة الأولى"، أي الفكرة الموضوعية لرواية، وهي غير "الفعل الأول"، أي الوظيفة المركزية للرواية، وهو في (مقامة الكيروسين) تحول "الحاكم" من "كائن سماوي" الى "كائن تحت أرضي".. يقول سعيد يقطين، مستفيدا من رولان بارت "التحليل البنيوي للقصة القصيرة، ترجمة ـ نزار صبري/مراجعة ـ مالك المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٦ (أو) مدخل الى التحليل البنيوي للحكايات، ترجمة ـ حسن بحراوي/بشير القمري/عبدالحميد عقار، آفاق ـ مجلة، اتحاد كتاب المغرب ـ الرباط، العدد٨ـ٩/١٩٨٨/ص٧ـص٢٩"، بـ: ان الفعل القابل لأن تتولد عنه أفعال متعددة، وتساهم مجتمعة في تطور الحكي، وتتولد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال تظل مشدودة إلى الفعل الأول بروابط متينة، هو ما يمكن أن ندعوه وظيفة مركزية (قال الراوي ـ مصدر سابق/ص٣٥)

(٨٣) عن هذه المحورية، الزمكانية، مجرد القول بأنها (لم ترتبك)، بدل القول بأنها (قد انضبطت)، لَهُوَ في صالح الشبيب.. ذلك لأنه، حين بنى (مقامة الكيروسين)، إنما بناها بناء تجديديا، لم يبنها بناء

تقليديا قائما على أساس الفقرة والمقطع والفصل، وهو بناء، كونه متداخلا، تتعسر فيه السيطرة على تمييز ما هو وصفي عما هو سردي.. لكنه، مع ذلك، تيسرت له سيطرة كهذه، تمييزية، إذ أدرك جدوى الانتقال بروايته ((= وصفيتها + سرديتها)) من معنى حرفي الى آخر خيالي ـ لا سيما على مستويي وصف المكان وسرد الحدث ـ عبر عملية "التحويل".. أنظر، حيث العملية هذه، سيزا قاسم: بناء الرواية ـ دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، دار التنوير ـ بيروت، ط١/١٩٨٥/ص٩٩ وما بعدها

(٨٤) إحترافاه النوعي (الابداعي) والكمي (الانجازي)، معا، متضحان ـ ناضجين وعميقين ـ لكونه "اكثر كتاب جيل الخمسينات تواصلا وغزارة في الانتاج بالرغم من انه توقف عن الكتابة والنشر نحو عقد من الزمن).. أنظر، حيث يوصف بـ"الرائد"، حوار عبدالستار البيضاني مع مهدي عيسى الصقر ـ وجه آخر للتأسيس الفني ـ ضمن: الزاوية والمنظور ـ حوارات في القصة العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٢/ص٣٨ـ ص٥١.. وللصقر، فضلا عن خمس مجموعات قصصية (مجرمون طيبون، ١٩٥٤ ـ غضب المدينة، ١٩٦٠ ـ حيرة سيدة عجوز، ١٩٨٦ ـ أجراس، ١٩٨٨ ـ شواطئ الشوق، ٢٠٠١)، ثماني روايات (الشاهدة والزنجي، ١٩٨٧ ـ أشواق طائر الليل، ١٩٩٥ ـ صراخ النوارس، ١٩٩٧ ـ الشاطئ الثاني، ١٩٩٨ ـ رياح شرقية رياح غربية، ١٩٩٨ ـ امرأة الغائب، ٢٠٠٤ ـ المقامة البصرية العصرية، ٢٠٠٥ ـ بيت على نهر دجلة، ٢٠٠٦)

(٨٥) دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٩٥

(٨٦) عودة الى خطاب الحكاية ـ مرجع سابق/ص٥٦.. وانظر، أيضا، حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي ـ المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ط١/٢٠٠٠/ص٧٠

(٨٧) دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٦.. تقريبا مثلها، في توازٍ زمني كهذا، رواية مهدي النجار: الأزمنة الفاسدة، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٨ ((أشير، هنا، إلى أن هذه الرواية، التي ستعقبها روايته الأخيرة "مغني الأزهار البرية/٢٠٠٩"، هي أولى روايات النجار بعد انقطاع، عن الكتابة الروائية، دام قرابة ثلاثين عاما.. وكان، قبلها، قد أصدر الروايات الأربع التالية: الجذور/١٩٧٢، الطيب عباس.. عباس الطيب/١٩٧٣، الطيور/١٩٧٤، زينة/١٩٧٦))

(٨٨) تبدأ العلاقة "الروحية"، هذه، بين عبدالله بن المعتز ومنصور سليم، ماضيا وحاضرا على التوالي، من طرف هذا الأخير بالطبع، لا من طرف ذاك الأول، مبكرا..

إذ تظهر تباشيرها، باطنيا في الأقل، حين يقول "منصور" لأبيه، الذي (في احد المساءات كان منشغلا بادخال وتصفيف الاقمشة)، ما يأتي: يا ابي ان الابن قد لا يشبه اباه بالضرورة التي تراها (ص١٣)..

ولسوف تتأكد، ظاهريا هذه المرة، عندما:ـ

((أ)) تقول "سناء" لـ"منصور": قصدتني احدى الصديقات اللواتي يدرسن في كلية الآداب لكتابة بحث

ادبي عن احد الشعراء ولأنني التقطت معلومة انك تهوى الشعر وشؤون حياة الشعراء فلذا قصدتك وهذه الورقة مدون عليها كل شيء وسأضطر للمغادرة لأنني قد تأخرت وسأمر عليك بعد اسبوع واظنه وقتا كافيا لانجاز البحث (ص٢٧)

((ب)) يقول "منصور" لنا:

* لم يعد الشاعر عبدالله بن المعتز مجرد معلومات جاهزة انقلها من متون الكتب لانجز البحث الذي كلفتني به سناء بل اصبح شغلي الشاغل ومحط تفكيري (ص٢٨)

* لا ادري السر الذي ملك علي نفسي وكأنني اتلبس حياته من جديد واشعر انني في لحظة ما سألتقيه ليحدثني بنفسه عما جرى له (ص٢٨)..

أما الذي بعد ذلك، من أقوال، فهو تحصيل حاصل، للعلاقة هذه، وأهمه قولان:ـ

((أ)) من "مهدي ربيع" الى "منصور سليم": ان الرسالة اهتمت بشعر ابن المعتز اكثر من اهتمامها بحياته وانا اعتقد ان حياة هذا الرجل وما فيها من صعود وتوتر ومفارقات دامية أهم من شعره والخلاف حول قصائده (ص١١٧)

((ب)) من "منصور" الينا: دارت في ذهني هذه المشاهد النادرة وانا اقرأ الكتاب الذي اعارني اياه مهدي ربيع لأضيفه الى الكتب والمصادر التي اجمعها وتكدست في غرفتي عن سيرة ابن المعتز الذي صار اسمه من الد اعداء زوجتي سناء وهي لا تدري او تدري بأنها هي التي قادتني الى هذه العوالم المكتظة بالصراع والشعر والشفافية (ص١٢٩)

(٨٩) من هنا، من هذه الحيثية، ثمة حيثية: الماضي زمن/الحاضر حياة

((أ)) الماضي زمن/عبد الله بن المعتز/نهايات المقطع الأول: ففي يوم مليء بالشؤم وجدت ان الارضة قد حولت اجمل كتبي واغلاها على القلب الى مجرد بقايا من قصاصات ونثارات الورق التالف لقد طعنني الزمن بأعز ما املك (هنا بداية لنهايته شاعرا. ص١١. تقابلها بداية لنهايته انسانا. ص١٧٨ـ ص١٧٩، عند انتصافات المقطع الثالث عشر: لقد قصم ابن حمدان كل التوقع فانهار الانصار واحدا تلو الآخر كما ينهار جدار افسدته الارضة)

((ب)) الحاضر حياة/منصور سليم/بدايات المقطع الثاني (وحين غامرت يوما بكتابة قصيدة وقررت ان اسلمها الى مدرس اللغة العربية يعقوب نظر الي مليا من وراء نظارته السميكة واطلق قولا نقش في ذاكرتي نقش الحجر وسيبقى معي كتعويذة احملها واعتز بها: انك تعشق الشعر وتحبه بجنون لكن هذا الجنون لايصنع شاعرا حقيقيا.. يا ابني يا منصور انك شاعر بتصرفاتك وهدوئك وحبك للعزلة انت شاعر بالسلوك لست شاعرا لصنع القوافي.. وتركني وهو يبتسم وقد تهاوت امامي الحياة بأكملها "ص١٤")

(٩٠) يقول، في هذا الصدد، ما يأتي "تجربتي في كتابة رواية ((رماد الممالك)) تنضوي في حقيقة الأمر على مغامرة بالبحث عن شكل سردي مغاير وجديد لأنني أعتقد ان الابداع الحداثوي يبحث دوما عن أشكال جديدة ورؤى تجريبية تجعله خطابا استثنائيا ويمتلك اشتراطات جديدة بعيدة عن المألوف

والسائد والتقليدي".. الروائي عباس لطيف: حاولت إيجاد بنية جمالية تكشف عن الوجع الانساني، حاوره ـ مؤيد عبدالوهاب، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٥٦٩/٧ آيار ٢٠٠٨

(٩١) هو إحدى أربع حركات أساسية، رئيسية، في قياس المدة الزمنية، سرديا، مع: الحذف الإضماري "Ellipse" ـ التوقف الوصفي "Pause" ـ المجمل الايجازي "Sommaire".. راجع، عنه وعنها، خطاب الحكاية "ط٢" ـ مرجع سابق/ص١٠٨ـ ص١٢٠.. وانظر، مصادر سابقة، كلاً من "أ" تقنيات السرد الروائي/ص٨٠ـ ص٨٤ "ب" بنية السرد في القصص الصوفي/ص٢١٥ـ ص٢٣١ "ج" مدخل الى نظرية القصة/ص٨٥ـ ص٩٠

(٩٢) في السرد، الروائي هنا، زمنان ـ نظاميان ـ أولهما لشكله دالاً "= القص" وثانيهما لمضمونه مدلولاً "= الحكي".. راجع، تفاصيليا، خطاب الحكاية "ط٢" ـ مرجع سابق/ص٤٥ ((+ بيرنار فاليط: النص الروائي ـ مرجع سابق/ص٧٥)).. وانظر، خصوصا، مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٣/ص١٩ ((+ حميد لحمداني: بنية النص السردي ـ مصدر سابق/ص٧٨)).. كذلك، انظر، من المصادر السابقة "أ" مدخل الى نظرية القصة/ص٧٣ـ ص٧٦ "ب" بنية السرد في القصص الصوفي/ص٢٠١ـ ص٢٠٤ "ج" بلاغة الخطاب وعلم النص/ص٢٩٨ـ ص٣٠١

(٩٣) دار الفارابي ـ بيروت، ط١/٢٠٠٨

(٩٤) تتمتع، الرواية هذه، بـ: "أ" تقنيات سردية محكمة "ب" بنيات وصفية متماسكة "ج" ثيمات إنزياحية مبتكرة.. ثم أن شعريتها، أدبيتها، فوق الممكن بكثير.. فضلا عن أن تعددية سردها، إذ تولاه بضعة ساردين، قد خففت من غلواء عليميته.. إنها، إجمالا، رواية بروستية ((عد، بالضرورة، الى التوضيح "٧٠".. مع الانتباه، رجاءً، الى الفرق بين "بروستي: نسبة الى روايات مارسيل بروست" وبين "بروستيّاتي: نسبة للدراسات المتخصصة في رواياته.. كالفرق بين "المثال البروستي" و"المظهر البروستيّاتي" عند جيرار جينيت، تحديدا، في: عودة الى خطاب الحكاية ـ مرجع سابق/ص١١)).. أي أن فيها تحديثية، نعم، كتحديثية مارسيل بروست في روايته "البحث عن الزمن المفقود" ((ديفد لوج، مثلا، يؤكد أن لها ـ للرواية هذه ـ بناءً عميقا "Deep structure".. يراجع، حيث بداية القسم "ـ٥ـ" من مقالته "لغة الرواية المحدثة: الاستعارة والمجاز المرسل"، كتاب: الحداثة ـ الجزء الثاني، تحرير ـ مالكم برادبري/جيمس ماكفارلن، ترجمة ـ مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد، ١٩٩٠/ص٢٥٩))

(٩٥) إذ أن لـ"تل الرؤوس" أبطالا آساسيين ثلاثة، بصرف النظر عن تأقنمهم في ذات واحدة تأويليا، هم: (أ) المتواري

((١)) بضمير الـ"هو" في: /الفصل الأول/ منذ (، كانت الكلمات تنفجر في خياله،) "ص٧" ـ /الفصل الرابع/ منذ (.. دخل المدينة شيخ،) "ص١٣٩" ـ /الفصل الخامس/ منذ (عاد "المتواري" إلى البيت حاملا طفله في الشوارع والأسواق حتى تعب،) "ص٢١٦"

((٢)) بضمير الـ"أنا" في /الفصل الخامس/ منذ (أنا "المتواري"!) "ص١٩١"

(ب) غريب مهدي

((١)) بضمير الـ"أنا" في /الفصل الثاني/ منذ (أنا "غريب مهدي".) "ص٤٩"

((٢)) بضمير الـ"هو" في /الفصل الثالث/ منذ ((ظل صدى رنين الصفعة يدوي بين أذنيه والجدران،)) "ص٩١"

(ج) الروائي المؤلف بضمير الـ"أنا" في /الفصل السادس/ منذ (أنا الروائي المؤلف.) "ص٢٥٥"

(٩٦) أعتقد، لذلك، أن في /الفصل الأول/، مقطعا مقحما عليه.. فالفصل، هذا، ذو ستة مقاطع.. ثمة خمسة، منها، عن "المتواري"، بطلا أساسيا بضمير الـ"هو"، منذ بداية كل مقطع: الأول ((مثلما تنفجر الفقاعات الملونة، التي تخلف فراغا غريبا في الذهن، وتتلاشى صورها الغريبة، التي تعكسها في لحظاتها القصيرة تلك، كانت الكلمات تنفجر في خياله.)) "ص٧" ـ الثالث ((بدت المدينة تزحف ببطء نحو الشمال، والجسر الراكع عبر الشط يزداد استقامة، كلما كان النهر يلتوي بـ"المتواري" بعيدا عن الأضواء..)) "ص١٥" ـ الرابع ((غادرت الحمى جسده، بعدما سكنته ليومين، وكانت تأخذه في نزهات كابوسية، وكأنما تنزله معها الى العالم السفلي.)) "ص٢٢" ـ الخامس "بعد عبارتين وصفيتين" ((كان العجوز الجوال يتقدم القافلة، يتبعه الحماران، بينما كان الكلب يمشي الى جانب العجوز، وما زال "المتواري" يحث قدميه على المشي،)) "ص٣٥" ـ السادس ((بات من المتعذر أو يكاد العودة الى القرية، التي غادرها بعد حلول الليل، بعدما تراكمت طبقات الظلام، وتسربت الى الأخاديد والوديان والمصبات، وطفقت الريح الباردة تعترض طريقه، وهي تضرب رذاذها على وجهه..)) "ص٤٣".. سوى واحد، فقط، عن "زوجته"، بطلا ثانويا بضمير الـ"هو" أيضا، منذ بدايته، كذلك، وهو الثاني ((ما أن سمعت زوجة "المتواري" العيارات النارية تصطفق بالزقاف، حتى ركضت نحو الباب، ثم ارتدت، وظلت تدور، وتراشقت أصوات البنادق...)) "ص١٢".. وإذ قلت باعتقادي أن هذا المقطع مقحم، على فصله، فلأن أهم أحداثه، وخاتمها أيضا، هو مقتل (زوجة "المتواري")، حيث ((تجمد كل شيء في عينيها: أضواء السيارة والشرطة الذين حملوا جثتها.)) "ص١٥"، وهذا الحدث، الأهم، سيُعرَف لاحقا، في المقطع الرابع، حين يُخْبَرُ "المتواري" من طرف "المرأة" بأن زوجته ((قد قتلت، دفنها رجال الأمن في مقبرة مجهولة.)) "ص٣٠ـ ص٣١".. ربما أراد الروائي، المؤلف، أن يربط، هنا، بين ((رأت طفلها يبكي والدموع تملأ عينيه وحاولت أن تضمه إليها، لكنها شعرت بنفسها تبتعد شيئا فشيئا.))، "ص١٤/م٢/ف١"، وبين ((. فأخبرني: أنه وجدني ملفوفا ببطانية عند باب بيته في صباح أحد الأيام..))، "ص٥١/م١/ف٢"، لكي يذهلنا ((بمصير الطفل)) في صيرورته "غريب مهدي" الذي هو ((ابن رجل سياسي كبير "ص٥١ـ ص٥٢")) إسمه "المتواري".. بيْد أن إذهالا كهذا، أعتقد كذلك، ليس مبررا لإقحام المقطع الثاني، على /الفصل الأول/، ما دامت "المرأة"، ذاتها، ستخبر "المتواري"، مباشرة بعد إخبارها إياه عن مصير الزوجة، بـ((أن لا أحد يعلم بمصير الطفل، يعتقد أنه ميت أيضا ودفن مع أمه، ويقول بعض الناس: إن النيران التي

التهمت البيت حالت بينه وبين أمه،)) "ص٢١"

(٩٧)

* الشخصية الثانوية، غير الأساسية، في هذه الرواية، حصرا هنا، هي أية شخصية، فاعلة أو عاملة، تظهر، تصريحا أو تلميحا، بعد البطل الأساسي، تحديدا، منذ استهلال أي فصل حتى استغلاقه.. فهي:

((أ)) الزوجة ـ زوجة "المتواري" ـ أولا، ومن بعدها، في الفقرة الثانية من المقطع الأول للفصل الأول (نظر ـ "المتواري" ـ في عيني زوجته، ربما ليفهم الأمر أكثر...) "ص٧"

((ب)) الأم المفترضة ـ لـ"غريب مهدي" ـ أولا، ومن بعدها، في الفقرة الثالثة من المقطع الأول للفصل الثاني (فكنت لا أطيق أن أسمع، وأتخيل أن تلك المرأة التي ترعاني هي ليست أمي،) "ص٥٠"

((ج)) المحقق ـ مع "غريب مهدي" ـ أولا، ومن بعده، في الفقرة الثانية من المقطع الأول للفصل الثالث (صفعة أخرى، أخطأت يد المحقق الخد، لتضرب الرأس وجانبا من الأذن، فترنح غريب مهدي" وسقط من الكرسي،)) "ص٩١"

((د)) عبدالخالق ـ "سادن الضريح" ـ أولا، ومن بعده، في الفقرة العشرين من المقطع الأول للفصل الرابع (... رأى سادن الضريح جالسا في إحدى زوايا الإيوان فقال في نفسه: عبدالخالق كم أنت وفي!. سلم "المتواري" فرد عبدالخالق التحية ببرود.) "ص١٤٢"

((هـ)) الدوار العجوز ـ دليل "المتواري" أولا، ومن بعده، في الفقرة الثالثة من المقطع الأول للفصل الخامس (، كنت أتمنى أن أرتاد الملاهي والبارات في المدن المضيئة، حين أجتاز حدود بلادي بمساعدة الدوار العجوز، لأتخلص من المطاردات وأعيش هناك في البلاد البعيدة..) "ص١٩١ـ ص١٩٢"

((و)) الصبي ـ "الذي كان يبيع الآيس كريم" ـ أولا، ومن بعده، في الفقرة الثامنة من المقطع الأول للفصل السادس (كان الرجال يتدافعون ـ يقول "الروائي المؤلف" ـ، وكان هناك بعض الصبية المراهقين، ولقد لمحت بينهم صبيا، كان قد تمكن من رأس التمثال الذي كان يتدحرج..) "ص٢٥٨"..

* فإذا ظهر بطل أساسي لفصلٍ ما، أي فصل، بعد بطل أساسي آخر في فصلٍ غيره، سابق له أو لاحق به، صار ذلك البطل شخصية أساسية، لا سخصية ثانوية، كما هي صيرورات

((أ)) غريب مهدي، بعد "المتواري"، في /الفصل الأول/ "ص٤٧" إستغلاقا

((ب)) المتواري، بعد "غريب مهدي"، في /الفصل الثاني/ "ص٤٩" إستهلالا

((ج)) المتواري، بعد "غريب مهدي"، في /الفصل الثالث/ "ص٩٦" إسترسالا

((د)) غريب مهدي، بعد "المتواري"، في /الفصل الرابع/ "ص١٥٨" إستنصافا

((هـ)) الروائي المؤلف، بعد "المتواري"، في /الفصل الخامس/ "ص١٩١" إستهلالا

((و)) المتواري، بعد "الروائي المؤلف"، في /الفصل السادس/ "ص٢٥٦" إسترسالا

(٩٨) حيث تبتدي متجلية، ظاهرة، ثم تنتهي متخفية، باطنة، حتما.. وفي رواية كهذه، تحديثية، تنطبق هذه المرحلية ـ للشخصية الثانوية ـ على الحكي دون القص ((أو أكثر، بتعبير أدق، مما تنطبق "أ" على القص دون الحكي "ب" عليهما معاً)).. أوضح مثال، ربما، لإنطباق كهذا، حكائيٌ لا قصصيٌ.

ثمة "الدوار العجوز".. فمنذ /الفصل الأول/، ذي المقاطع الستة، بدت مرحليته:

* أي إبتدى قصّاً، غير مباشر، منذ بدايات المقطع الرابع (قال لها: إن عليه أن يواصل هروبه. وسألها إذا كانت قادرة على مساعدته. قالت: إنها لا تستطيع.. ولكنّ هناك دوارا عجوزا ترك حماريه لديها، وذهب للمدينة وقد يعود هذه الأيام، وقالت: إن هذا العجوز يعرف الكثير عن هذه الأمور، وهو الوحيد الذي يستطيع المساعدة.) "ص٢٤"..

* لذا تجلى حكياً، جدّ مباشر، عند نهايات المقطع ذاته (عاد "المتواري" إلى بيت القروية بعد أن حل الليل كما هو متفق، وعندما وصل ألى أجمة من أحراش وأشواك، سعل الدوار العجوز.) "ص٣٢"..

* ثم إنتهى حكائيا، حاضريا، عند نهايات المقطع الخامس (قال الدوار العجوز لـ"متواري": ستدفنني هنا في هذه المقبرة وستأتيني نادما على عمل ارتكبته بعد سنين!!.) "ص٤٢"..

* حتى تخفى قصصيا، ماضويا، منذ بدايات المقطع السادس (فكر بصاحبه الدوار: وتخيله نائما تحت التراب، في قبر بعيد، يزحف على جثمانه التفسخ، ويصهر معالم وجهه، تذكر: كيف قال له الدوار العجوز يوما: أنا وأنت مكلفان بشيء ما ستكتشفه فيما بعد.) "ص٤٣"

(٩٩) لأنه إستهلالُها، بكل فصولها، مثلما أن مقطعه الأول إستهلالُه، بكل مقاطعه، ومثلما أن الفقرة الأولى إستهلالُ هذا المقطع، بكل فقراته، حيث "للاستهلال بنية فنية واسلوبية خاصة تجعله متميزا" لا سيما "باعتباره حاملا لنوى النص كلها".. أنظر، عن "بنية الاستهلال" عموما ((ص٢٥ـ ص٣٢)) و"بنية الاستهلال السردي الروائي" خصوصا ((ص١٢٦ـ ص١٦٠))، ياسين النصير: الاستهلال ـ فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٣

(١٠٠) ذلك، تعليلا للتقريبية هذه، لأنني سأستثني المقطع الثاني من المثال.. عد، لتبرير هذا الاستثناء، الى التوضيح "(٩٦)"

(١٠١) فضلا عن "نفسه"، هو ذاته، ليس بالمونولوج، داخليا، بل بالحوار، خارجيا، هكذا مثلا (... حاول نسيان الآلام التي تنبض بها ذراعاه وساقاه، ففكر بزوجته وطفله، وقال بينما كان الألم يعتصر كل جسده، والماء كأنما يريد أن يبتلعه:ـ لا بد أنهم فجروا البيت!.) "م١/ص١١" ((واضح هنا، من حيثيتي خارجية الحوار وداخلية المونولوج، أن هذا المثل مختلف عن مثل كهذا "أحكم لف كوفيته على وجهه، بعد أن ازداد رشق الأمطار. قال في نفسه: كم هو الليل موحش بدون رفيق!" م٦/ص٤٣)).. كذلك، ثمة مشهد حواري، بينه، أي "المتواري"، وبين ذئب، نعم، حيث (... دارت العينان حول القافلة، وقال وكأنه يكلم الذئب:ـ أنت مثلي أيها الذئب، مطرود من الغابة، أنت مثلي أيها الذئب مجهول الإقامة والمصير، فلماذا تريد افتراسي!؟.) "م٦/ص٤٥"

(١٠٢) كما هي، خصوصا، حكائية المشهد الحواري هذا ((. سلطت سيارة الشرطة الأضواء على جسدها، رفسها أحدهم وصرخ بها:ـ أين هرب زوجك؟ تكلمي أين يريد أن يختبئ هذا الكلب؟. ولما لم تند عنها أي حركة، وضع الشرطي يده على رسغها، وقال لصاحبه:ـ إنها تحتضر! ثم تجمد كل شيء في عينيها: أضواء السيارة والشرطة الذين حملوا جثتها.)) "م٢/ص١٤ـ ص١٥"

(١٠٣) يشبهه، تقريبا، من حيث: ثنائية حكائيته/أحادية قصصيته، تحديدا، هذا المشهد الحواري (، أرادت الخروج من البيت لكنهم منعوها، قالت لهم بكلمات كانت تتراشق مع دقات قلبها: إن عليها أن توافي زوجها الذي سينتظرها في مكان ما. خرجت وكانت تجر خلفها خيط دم، دون أن تتألم، ودون أن تدري بما حصل لها. وراحت تجري وتجري.) "م٢/ص١٣ـ ص١٤"

(١٠٤) وانظر، أيضا، في المقطع الرابع:

من (.. دخلت المرأة الى الكوخ، ورفع "المتواري" عينيه النرجسيتين باتجاهها محتضنا موقد النار، وكان وجهها الدائري يفيض بسمرته من فوطتها الدكناء، وتفوح عطور السعد والبخور من ثوبها الأسود الفضفاض. قالت:

ـ الأفندي حرامي أم باحث عن ثأر أم قاطع طريق.) "ص٢٢"

إلى (.. ثم شعر بجسدها الغنج يقترب منه ورائحتها الأنثوية بدأت تهيمن عليه، أمسكته من يده، وقالت له: أنت بكامل عافيتك، قال لها: أريدك أن تذهبي غدا الى المدينة وتعرفي ما حل بعائلة "المتواري" وقال: إن عليها أن تكون حذرة وعندما تسأل عن مصير العائلة.. قالت له: هذه الأمور لا تبحث في الليل. وتسللت يدها الى ظهره،) "ص٢٤"

(١٠٥) كذلك، أنظر، في المقطع عينه:

حث حماريه على السير، بعدما ظهرت المرأة وهي تنحدر باتجاه بيتها، وعندما شاهدته يقترب، أنزلت سلة الخوص المليئة بأكياس ملونة وأقمشة وحاجيات، وجلست بانتظار وصوله..

قالت: أنت هنا!؟.

ـ نعم أنتظر أخبارك على أحر من الجمر.

قالت: وهل أتى الدوار العجوز؟.

وكأنما تريد أن تلتف على الموضوع.

ـ لا لم يأت بعد.. أخبريني ما الذي جرى لعائلة "المتواري"؟.

فأخبرته: أن زوجة "المتواري" قد قتلت، دفنها رجال الأمن في مقبرة مجهولة، وأن لا أحد يعلم بمصير الطفل، يعتقد أنه ميت أيضا ودفن مع أمه، ويقول بعض الناس: إن النيران التي التهمت البيت حالت بينه وبين أمه. وأخبرته أن الشرطة السرية تراقب البيت ومن الصعب الاقتراب منه، ويقال أيضا إن "المتواري" غرق في النهر. وخلال ذلك انتابته رعدة غريبة عمت معظم أجزاء جسده، فأمسك برأسه أول الأمر، وكأنه يحاول الإمساك بوعيه قبل أن يطير من رأسه، وظل صوت المرأة يبتعد ويتلاشى، "ص٣٠ـ ص٣١"

(١٠٦) حكائية المشهد الحواري وقصصيته، كلتاهما، تنطبقان، أيضا، على اللاحقة "Retrospection"، دون السابقة "Prolepse". كما، حيث هو: ثنائي الحكي/أحادي القص. في لاحقة كهذه ((فكر بصاحبه الدوار: وتخيله نائما تحت التراب، في قبر بعيد، يزحف على جثمانه التفسخ، ويصهر معالم وجهه، تذكر: كيف قال له الدوار العجوز يوما: أنا وأنت مكلفان بشيء ما ستكتشفه فيما بعد. ثم ناجاه: يا صديقي العزيز، لقد تركتني وحيدا دون دليل في هذه الدروب الموحشة،)) "م٦/ص٤٣".. عن

اللواحق والسوابق، الأحداثية، راجع: نظرية السرد ـ مرجع سابق/ص١٢٤ (ينظر، كذلك، عبدالله ابراهيم: السردية العربية ـ مصدر سابق/ص١١٦.. وانظر، مصدرين سابقين، كلاً من "أ" مدخل الى نظرية القصة/ص٧٦ "ب" بنية السرد في القصص الصوفي/ص١٣٤)

(١٠٧) وينظر، كذلك، في المقطع الخامس:
من (عاد "المتواري" إلى بيت القروية بعد أن حل الليل كما هو متفق، وعندما وصل إلى أجمة من أحراش وأشواك، سعل الدوار العجوز.) "ص٣٢"
إلى (استغرب "المتواري" من كلام هذا الدوار الغارق بظلمة الليل، حتى شعر في ذاته، بشك من أن المتكلم شخص آخر غير الدوار العجوز...) "ص٣٣"

(١٠٨) . وتلاشى كل ما يدور في ذهن "المتواري" وخيالاته من الأحلام، وظل لبرهة من الزمن يداري مشاعره، إزاء ما يحدث أمامه، فقد كانت النساء موحلات الثياب، وتركت أظافرهن خطوطا حمراء متوازية، على جانبي خدودهن المبللة بالدموع، وهن يلطمن وجوههن وصدورهن، حول جثة الطفل المسجى في ضريح السيد. وكان الجميع يبتهلون، وكأنهم يطلبون من السيد أن يحيي الطفل، وبعد ذلك ذهبوا غربا.. حيث تقع المقبرة، إلى جانب الضريح.

(١٠٩) من الممتعات، في هذه الرواية، أن لإستغلاق /الفصل الأول/ مشهدا حواريا ذا قصصية أحادية، مع حكي ثنائي، تكملها بإستهلال /الفصل الثاني/ حيث مشهد حواري آخر قصصية أحادية أيضا ، وحكي ثنائي كذلك، هكذا:
((أ)) سمع صوتا قادما من هالة الضوء: من هناك!؟. "ص٤٧"
((ب)) قال: إنه متعب لأن ذئبا كان يطارده!! "ص٤٩"

(١١٠) لا سيما، حدّ الترهل، في روايات موسى الهاشمي: الحدود الشرقية/٢٠٠٤، شاهد عيان/٢٠٠٥، مشهد الحرية/٢٠٠٦، كنت ميتا/٢٠٠٨ ((للهاشمي كذلك، فضلا عن هذه الروايات الأربع، مجموعتان قصصيتان: رجل وأربعة "كذا!" نساء/٢٠٠٠، عش الغراب/٢٠٠٥))

(١١١) ست روايات، حتى الآن، هي: الاشلاء المقطعة، قطط وفئران (٢٠٠٥)، الوحل النهائي، الرغبات تتحطم على الخط السريع، عندما يكبر الاحفاد (٢٠٠٦)، طبقات الحقيقة (٢٠٠٧).. ولكاتب الدراسة الحاضرة، هنا، بضع دراسات عن معظم هذه الروايات ـ الست ـ في (الزمان ـ مصدر سابق) تحت عناوين ((أ)) التحليل الوظائفي وبناء النص السردي، العدد٢٢١٩/٣٠ كانون الثاني ٢٠٠٦ ((ب)) تفاصيل تحول المكان سرديا، العدد٢٢٢٠/٣١ كانون الثاني ٢٠٠٦ ((ج)) البنية الحكائية بوصفها تركيبا سرديا، العدد٢٢٢١/١ شباط ٢٠٠٦ ((د)) الثنائيات خارج المتن السردي، العدد٢٣٤٩/١١ آذار ٢٠٠٦ ((هـ)) صورة الانسان والحيوان في القصة الحديثة، العدد٢٣٥٠/١٢ آذار ٢٠٠٦ ((و)) ثنائية الصورة المحورة، العدد٢٣٥٢/١٤ آذار ٢٠٠٦ ((ز)) تعددية السرد وصيغ اختلافه عند الراوي العليم، العدد٢٨١٧/٨ تشرين الاول ٢٠٠٧

:2

٢ـ٠: كتب عن روايات آمال كاشف الغطاء باحثون عديدون، من مختلف الاجيال الابداعية والاتجاهات الادبية والمدارس النقدية، يقدرون بنحو خمسة عشر باحثا[١]. لكنهم، هؤلاء الباحثين العديدين، لم يبحثوا، حتى الآن، ما يتجلى من خلاله اشتمال ظاهرة "الحكائية" على روايتها، رواية كاشف الغطاء، لا في التقنيات المحدِّدة ـ المجتمعية أدائيا ـ الأربع، عموما، ولا في تقنية مركزة الحوار، الرابعة، خصوصا. بل، بالرغم من عديدهم، لقد توافقوا، كأنهم كانوا متوافقين؟[٢]، على بحث "شخصية الكاتبة ـ قدرية الإسم ـ انحياز الذات ـ ضمير المجتمع ـ انهيار الواقع ـ صورة الذكرى ـ مأساة الوطن ـ صدق الشعور ـ تعنت البيئة ـ مسيرة الحياة ـ عبثية الوجود" في هذه الرواية. أي أنهم، إذ بحثوا تلك القضايا ـ الاحدى عشرة ـ وأمثالها، قد غفلوا عن البنياتية (Structuralisme) الوظيفية والتركيبية والصيغوية والتقنوية، حيث البنيات ـ بكينونتها الداخلية ـ نصية (Textuel)، حين ركزوا على الموضوعاتية (Thematique) النفسية والاجتماعية والتاريخية والسياسية، حيث الموضوعات ـ بصيرورتها الخارجية ـ سياقية (Extratextuel)، في مجمل بحوثهم[٣].

٢ـ١: عن رواية/الاشلاء المقطعة[٤]

٢ـ١ـ١:

٢ـ١ـ١ـ١: يستهل عباس حسن وهبي بحثه[٥]، الذي يحسبه "قراءة نقدية"، بأن في هذه الرواية: قصة شاب عاش حربا ضروسا غير عادلة وهي الحرب العراقية الإيرانية[٦]. إذ: يعيش سهيل (بطل القصة) لظى الحرب، تلك، متنقلا من موقع الى موقع ومن مكان الى مكان. ثم، ذات يوم، لا يلبث هذا الشاب أثناء تسلقه الى قمة الجبل مع حيوان، يجره خلفه، أن يهوي الى أسفله، سفحه، فتتبعثر أشلاؤه، !!!، ويغوص في غيبوبة "فتضيع السمة الحقيقية للفرد بين هلوسة الكتاب وتنوع الأحداث المزمجرة،"[٧].

٢ـ١ـ١ـ١ـ١: تغوص الكاتبة في فلسفة الزمن، يقول وهبي، إذ تعتبر أن انجازا عظيما، هنا، قد حققه الانسان، هذا، حين تجزيئه له، للزمن، حتى تتمرد: إذا لم يكن هناك عالم آخر فنحن نطالب الارادة الكونية بذلك، طالما نحن عاجزون عن وضع حد للتعسف والتسلط والقهر. ثم تنبري الافكار الجدلية، المحاكية لصميم الواقع، فتبرز الكاتبة العلاقة

بين المدن الكبرى والعائش فيها: يقطنها الانسان ليجد نفسه بعد برهة من الزمن عبدا لقوى غير منظورة لا يستطيع فكاكا منها. لكن العجب، من "إبراز" كهذا، يتملك الباحث "فكيف تقنعنا الكاتبة بهذا الخضوع علما بأن هناك أصحاب الأيديولوجيات والمفكرين والمنتفضين على الاغلال والانتماء القسري وهؤلاء اسمهم المناضلون حاملو لواء التغيير".

٢ـ١ـ١ـ١ـ٢: تبرق المثالية النسبية عند الكاتبة، يسترسل وهبي، حينما تفصح الصورة عن ألوان فاتحة، لا غامقة، إذ تعلن: ان الجنس يمزق والحب يبني، والجنس انحدار والحب سمو. وترى، يضيف، .. "ان الانسان المعاصر يظهر في الواقع الذي هو فيه ولا يتمكن من الانفكاك منه بينما الانسان القديم كان لديه طوطم العشيرة يؤمن به، أما الآن فأينما يولي وجهه فثمة طوطم". كذلك تجعل من الأحداث سيدة الموقف، بحسبه، حيث "تختار العظماء أو الطغاة، ولكن يبقى المظلومون أفرادا مجهولين وهم الذين عملوا بجد ومثابرة".

٢ـ١ـ١ـ١ـ٣: كما تريد الكاتبة، هكذا يعتقد وهبي، أن تقول انه عند فقدان شيء جماعي، ما، تصبح المسؤولية على عاتق الجميع دون استثناء. ففي الحرب، مثلا، قد يصبح الانسان هباء منثورا، أو يتحول الى مومياء متحركة، وقد ينحني الشرف أمام المبدأ! هنا تطرح الكاتبة سؤالا، ....، هو "كيف يمكن التوفيق بين حب الذات الصفة التي تميز بها الانسان، وفكرة الحرب المضادة لها؟". ولأن الجواب، عليه، هو أن "في الحرب يفقد المرء خصائصه الفردية"، !، فإن "كل شيء في صالح الانسان".

٢ـ١ـ١ـ٢: يخلص عباس حسن وهبي، في هذا البحث، الى ان الكاتبة، آمال كاشف الغطاء، استطاعت تجسيد أفكار "سهيل"، بطل روايتها، وأرادت، أم "إذ أرادت"، أن ترتفع به عن اتون الآخرين، لأنه "رمز للرجل العصامي المناضل الرافض لكل الزيف والخيانة والاستغلال"، رائيا أنه "يحمل جزءا هاما من شخصية الكاتبة".

٢ـ١ـ٢:

٢ـ١ـ٢ـ١: ويرى صالح مطروح السعيد في مستهل بحثه[٨]، الذي يحسبه (قراءة) فقط، أن إصرارا عنيدا وتمكنا محسوبا لها وراء التزام آمال كاشف الغطاء في هذه الرواية (بخط الصدق الشعوري). فثمة، يقول، أجواء مستحمة بلهاث الفجيعة ودموع الأسى المطلة على أطراف مترامية. وفي تلك الاجواء، يضيف، بنت الكاتبة عالمها المتخيل، الواقعي، فجاء ـ عفويا صادقا ـ على شكل عالم نازف لأنين الوجع. لم تؤسره حبال الكذب، ولا تشرنقها

بأبعاد مرئية، لأنه يحمل مقومات تمرده، عليها، وإن كان واقعيا، هذا التمرد، أملاه الالتزام بنسق ـ عفوي صادق ـ أبعاده وجع القلب وأسى الروح.

٢ـ١ـ٢ـ١ـ١: تعاملت الكاتبة مع الحرب نفسيا وفلسفيا، يقول السعيد، فهندست روايتها وفق رؤى بحاجة الى قراءات متأنية. ذلك، بحسبه، عندما قدمت بطلها "سهيل" بشكل مغاير لما هو معتاد. لقد بدا بطلا غير اعتيادي، يضيف، بل انه شخصية خارجة من مجاهيل اللاوعي نحو متاهات الوعي، يستدرك، وهو يبحث عن اجزائه المقطعة.

٢ـ١ـ٢ـ١ـ٢: أيضا عمدت الكاتبة الى موازنة أعمدة الرواية، بحسب السعيد، لئلا تنزلق "نحو السقوط النتن وبين عوالمه وسط تلك الاجواء الضبابية المعتمة الخانقة والقابضة للنفس". وازنت أعمدتها بالعم "صالح"، مثلا، حيث ظهر منذ البداية رمزا للصلاح والفضيلة والنقاء، وإن بدت افعاله مكتنفة بالغموض، مما شجع بعضهم على خداع "سهيل" للنيل منه، من هذا الرمز، كي يؤكدوا "ان شهوات الجسد قادرة على اختراق اسوار تماسك الروح". حينذاك سيكون العم "صالح" طوع يديهم، حين ينجح "سهيل" في استمالته اليهم، لولا، إذ انتهى الأمر الى غير مرادهم، أن تحجرت الشهوات والدوافع الجسدية أمام الحكمة والفضيلة[٩].

٢ـ١ـ٢ـ١ـ٣: وكذلك استطاعت الكاتبة التلاعب بعواطفنا، يسترسل السعيد، من خلال التأملات والانثيالات الفلسفية المتحركة بفعل دوافع نفسية. فهي، يستأنف، لا تصف، !!، ولا تقول، !!، كيف بدأ "سهيل" رحلة البحث عن اشلائه المقطعة؟ أحدث ذلك، بحثه عنها، في الوعي أم في اللاوعي؟ هل هي حقائق، لامس واقعها المؤلم، أم انها افتراضات؟ كيف يتحرك، !!، من فقد أطرافه؟!

٢ـ١ـ٢ـ١ـ٤: أضافة لذلك ـ كله ـ ان الكاتبة، استشفافا من الباحث، أججت في روايتها "إصطدام مواقف وتشابك أحداث". وفي خضمهما، الاصطدام والتشابك هذين، كان الحب الانساني النقي، الشفاف، ينسحب بانسحاب "جميلة" الخادمة، النقية، ابنة الريف. ثم بانسحابها، هذا، تظل ذكرى ماثلة في ذهن "سهيل" بثوبها الاحمر وشعرها الاسود.

٢ـ١ـ٢ـ٢: لكن صالح مطروح السعيد، في بحثه هذا، بعد تأشيره تلك الايجابيات الأربع ـ فضلا عما سواها[١٠] ـ للرواية، هذه، يؤاخذ "كاتبتها" مآخذ شتى. لقد "اتعبتها بحوارات طويلة اثقلت كاهل عالمها بمتاعب جديدة". يقول، وإلاّ "لو ان الكاتبة ضغطت حواراتها وتخلصت من التهويمات والانثيالات لأبدعت لنا رواية حوارية". أي كان عليها، بحسبه، أن تحافظ على رشاقة روايتها، نصا، بأن تخفف من وطأة الحوارات، خصوصا، كونها "مملة في أغلبها". كذلك، متمنيا، لو انها "تخلصت من عقدة تدخل المؤلف بنسج النص واشباعه

بقناعاته ورؤاه الفلسفية أو الاجتماعية". كما "بدت منحازة الى المضمون على حساب الشكل بلغة سردية اقتربت كثيرا من كتابة المذكرات أو السيرة الذاتية"، يضيف، بحيث "لم تستطع ان تحبك الدراما وتصاعد هارموناتها الفاعلة". ولولا هذه المآخذ الشتى، التي كان آخرها اعتماد الكاتبة "الرموز للأشخاص بالحروف" بدل اعتمادها "الاسماء أو الكنى". لكانت (الاشلاء المقطعة) رواية رائعة، يخلص، تجتاز كاشف الغطاء "مراحل متقدمة" بها.

٢_١_٣:

٢_١_٣_١: أما رزاق ابراهيم حسن، أخيرا لا آخرا، فيقول منذ استهلال بحثه[١١]، عن هذه الرواية، بأنها تجمع بين الشخصية المحورية واستقلالية بقية الشخصيات[١٢]. ذلك، يعلل "استقلالية" كهذه، لأن الشخصية المحورية، شخصية "سهيل"، لا تنال من الشخصيات الأخرى، لا تأخذ منها، ولا تكون ممثلة لها. أي تظل الشخصيات محافظة على خصائصها، بحسبه، كما تظل متواصلة مع الشخصية المحورية ايضا.

٢_١_٣_١_١: هنا يؤكد، أولا، انها تقدم أوسع صورة عن سلبيات المجتمع، وكوارثه، لذلك، فهي، لم تقف عند حدود تحميل الشخصية المحورية (سهيل) الكثير من هذه السلبيات والكوارث، فقط، إنما عمدت الى اعطاء ادوار للشخصيات الأخرى في التعبير عن هذه السلبيات والكوارث. فأغلبية شخصيات الرواية، يوضح، لهي تتناقض مع الشخصية المحورية، بل انها من بعض مشكلات ومعاناة هذه الشخصية، والأدهى من ذلك ان هذه الشخصيات، المتناقضة معها، تطرح نفسها، ذاتها، من خلال الشخصية المحورية، ومن خلال تداعياتها واستذكاراتها، ومن خلال وعيها ولاوعيها. بحيث نستشف من ذلك ان هذه الشخصيات رغم ادوارها السلبية. وتجسيدها لمشكلات معانية منها الشخصية المحورية، إلا انها راسخة ومتجذرة في كيان هذه الشخصية. ويفسر الباحث رسوخ "الشخصيات" مع تجذرها، هذين، بأن "سهيل"، كونه "الشخصية المحورية"، هو جزء من المجتمع، الذي يسوده الكذب والنفاق والخيانة والتزوير والجشع والعلاقات والاتفاقات غير الشرعية، وإن كان على النقيض، منه، أي انه جزء من لوحة كبيرة، بتعبير "سهيل" نفسه، ليس باستطاعته الانفصال عنها والنظر اليها من الخارج.

٢_١_٣_١_٢: ثم يؤكد، ثانيا، انها تقدم ابشع صورة واحطها واتعسها عن المجتمع، بعمومه، فتختار لذلك شخصية (سهيل). تختار، يقول، منْ يرمزالى السقوط بسقوطه من قمة الجبل، عندما كان متكفلا بنقل الطعام والماء لزملائه المقاتلين في القمة. والذي يمثل التشظي والانقسام، ذاتيا وموضوعيا، عندما يفقد في السقوط يده وساقه وعينيه واعضاءه

المهمة. كما انه ذلك الـ"شاذ عائليا"، يضيف، حيث أمه (فتنة) ذات علاقات عاطفية وحميمية مع الكاتب المسرحي (احمد)، الذي يرمز الى انهيار الثقافة. وأبوه محام جشع دائب البحث عن المال والمطامع، وهو يرمز لسقوط القانون. و(سهيل)، هنا، لا يحاول، بتاتا، ان يضع اسقاطاته على الآخرين، أيّ آخرين. إنما هم، أنفسهم، الذين يعيشون اوضاعا اخلاقية واجتماعية متدهورة. فضلا عن كونه، يتابع، ذلك الذي هو رغم سوء وضعه، النفسي والجسدي، يحاول، دائما، ان يميز، جيدا، بين السلب والايجاب، بين الخير والشر، بين الفجور والطهر، لكن بنظرة تشاؤمية.

٢ـ١ـ٣ـ٢: كذلك يقول حسن، مما يقوله، ان (الاشلاء المقطعة) حافلة بالرموز والايحاءات ذات الدلالات والابعاد السلبية وبالافكار والتصورات الفكرية التشاؤمية. وهي جميعها، هذه الحافلة بها (الاشلاء المقطعة)، تطرح نفسها من خلال (سهيل)، المثقف، الذي يتعامل مع الشخصيات من خلال سلبيتها، المزمنة، ولا يرى في الاشياء غير جانبها المظلم "فرحم الأم سجن، والشباب ضباب هائل يحجب الرؤيا، وثمة كوابيس، احلام، رؤى، تختلط مع الواقع". بل "تذهب الرواية الى أبعد من ذلك" بحسبه، بحسب الباحث، وهنا أمثلته "فعندما يبحث (سهيل) عن اعضائه المقطعة المفقودة، يجد ان يده قد ركبت لقردة وان ساقه عدت بقية لجسد مقاتل فقد كل اعضائه، وأقيمت لها مراسيم الدفن والفاتحة على انها رمز لجثته، وفي بحثه عن اعضائه التناسلية يجد ان المرأة التي أعجب بها قد تحولت الى دمية الكترونية". إذ ان هذه الأمثلة الثلاثة، يستنتج، تؤشر، بلا أدنى شك، عبثية الوجود، وعبثية الموت والحياة، وانعدام الفروق بين الانسان والحيوان، وانعدامها بين ساق وجثة كاملة، حيث الانسان بحاجة الى رمز، ما، لكي يقيم شعائره، طقوسه، ويمكن، له، ان يعوض الجزء الموجود عن الكل المفقود، لزاما، ويعبر بالمختلق عن الواقع. لذا، يضيف، فإن (سهيل)، المحوري، وهو يدفع الاشياء والعلاقات والوقائع باتجاه هذه الافكار والتصورات، الفكرية ـ؟ـ التشاؤمية، إنما ينطلق من حادثة سقوطه، من قمة الجبل، والتي تشير، هنا، الى الحرب، ايضا، بشكلٍ تكون فيه الحرب، حتما، من الاسباب المحفزة على هذه الافكار والتصورات، ومن الاسباب الدافعة الى التشظي الذاتي والموضوعي، وإلى، أو نحو، ما تعيشه "الشخصية المحورية" من انشطارات، غير محورية، وما تعيشه الشخصيات الأخرى من تدهور اجتماعي واخلاقي.

٢ـ١ـ٣ـ٣: بعدها يقول رزاق ابراهيم حسن، مشارفا على نهايات البحث، بأن الرواية نفسها، ذاتها، تدور في ظروف الحرب، وهي مكتوبة في تلك الظروف ايضا، ولعلها، في رأيه، من اكثر روايات الحرب تركيزا على الجوانب السلبية والكارثية لها، للحرب، ومن

اكثرها قتامة، وتشاؤما، وفضحا، وكشفا، لسلبيات الواقع. وهنا، معللا، يرى ان من العوامل، أو الدوافع، التي جعلت الرواية بهذا المستوى من التركيز على الجوانب السلبية والكارثية، لتلك الحرب، انها دفعت بالشخصيات الأخرى الى داخل "الشخصية المحورية"، أي "سهيل". بكل، أو بجل، ما تنطوي عليه من تناقضات وتوترات، وخصائص، واعطت لهذه الشخصية دور السارد العليم، المهيمن. فصارت، والحال هذا، محكومة به، وحده، ومدفوعة، أيضا، لان تكون من بعض مشكلاته، ومعاناته، وان تكون في الوقت نفسه ذات سياقات مختلفة عنه، في السيرة والتوجه والسمات. وان تمثل قصصا متميزة داخل الاطار السردي للرواية. ويخلص الباحث، مكررا انها "رواية الشخصية المحورية". الى ان (الاشلاء المقطعة)، للكاتبة آمال كاشف الغطاء، قدمت نموذجا روائيا في التعبير عن سلبيات المجتمع وكوارثه "الأمر الذي يمكن ان تعد فيه وثيقة لأبشع وأسوأ ما عاناه هذا المجتمع على امتداد العقود الماضية" لا سيما كونها "موفقة في التعبير عن هذه المعاناة بأبعادها المختلفة مركزة بشكل أوسع واكثر فاعلية وعمقا في البعد النفسي".

٢_٢: عن رواية/قطط وفئران[١٣]

٢_٢_١: يذهب نزار سيف الدين منذ انطلاق بحثه[١٤]، عن هذه الرواية، الى ان الحكاية في (قطط وفئران)، لآمال كاشف الغطاء، لم تبدأها الصفحة "٧"، حصرا، حيث استهلال (الفصل الأول) هذا "بعد نضال عنيف، وتضحيات جسيمة في الصراع الدائر بين الفئران والقطط.".. بل بدأتها الصفحة "١٦". تحديدا، حيث في (الفصل الثاني)، استرسالا، ثمة فقرة مفتتحة بـ"، الانسان عندما يشيّد" ومختتمة بـ"دخول البناء المكتمل." فهذه الفقرة[١٥]، في ذهابه هذا، قصة قصيرة مكتملة من حيث البناء والعمارة والفكرة والمقدمة وصلب الموضوع والخاتمة. لكن الكاتبة. يستدرك. أرادت، هنا، ان تدخل في التفاصيل، لم تكتف بالمبدأ، فباحت، إذ ابحرت. وشكت. إذ حكت، من تلكم "المأساة التي نعيشها". لذلك يشعر القارئ، يستنتج، بما خطه يراعها، من أسى وحزن، لأنها تجسد احلام جيل، كامل، انتمت اليه.

٢_٢_١_١: لقد رفضت الواقع الراهن، يقول، حين رفضت عبر فئرانها الاحرار سطوة القطط، حيث القتال ضدها "صنع الملاحم والبطولات". وحين رفضت الصراع الدامي والمستمر بين الفئران، نفسها، لأنه سبب الكثير من الخراب والدمار والتخلف.

٢_٢_١_٢: وأحسنت. يضيف، إذ عرفت، بحسبه، كيف توظف الرمز[١٦]، المفهوم، مستخدمة الالفاظ، والتعابير، التي نقلتنا الى عالمها، أولا، وإذ صاغت بصدق وشفافية الافكار المشيرة الى مكامن الخلل والضعف، حتى وضعت الحلول، ثانيا.

٢ـ٢ـ١ـ٣: أيضا حكت حكاية عراقها. يكرر. وبكت. له، عندما قصت علينا حكاية الاستبداد. فيه، واللبيب، من "نادر" و"قادر". يفهم. حتما. الدرك. الحالي. الذي وصلنا اليه، حتى الآن. والمأساة الدموية المتنقلة بين ربوعنا الآيلة للسقوط.

٢ـ٢ـ١ـ٤: كما اعترفت، يعلق، بأنها تأثرت[١٧]، نعم. باسلوب جورج أورويل. في (مزرعة الحيوان)، وبمضمون عبدالله بن المقفع، في (كليلة ودمنة). حيث الرمزية المفهومة. الحلية. التي كتب بها جميع الرمزيين انتاجهم الواضح والثائر والرافض.

٢ـ٢ـ٢: ثم يخلص سيف الدين، مشددا على قراءته اياها "بتمعن". الى ان الرواية. هذه. أشعرتنا "بعذاباتنا تمتزج بعذاباتها وبشؤونها وشجونها". فهي "حكاية الكرامة التي تنقصنا". على حد تعبيره، حيث "ننتظر بزوغ الحرية والديمقراطية وزوال المتاريس التي قسمتنا وحولتنا الى كمٍّ مهمل". أي. بتعبير ـ له ـ أخير. انها "صورة مصغرة عن مأساة وطن وصرخة في وجه الطغاة والمستكبرين".

٢ـ٣: عن رواية/الوحل النهائي[١٨]

٢ـ٣ـ١: يقرر محمد الهجول منذ بدايات بحثه[١٩]، حول هذه الرواية. ان الكاتبة. فيها. تكشف الباعث المؤثر. الذي دونته، للتعريف بمفاهيم. متعددة. تتشكل في الصراع ما بين الانسان ومحيطه[٢٠]. لذلك ثمة انعطاف، يستنتج، ركزت عليه أحداث (الوحل النهائي). كلها "؟". تمثل في كثافة الجملة. المرادة. التي عبرت عن مقولات، ما. جاءت كتعبير عن افكار كاشف الغطاء تجاه العديد من الظواهر الانسانية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية للحياة. وقد سعت الكاتبة من خلال هذا الانعطاف. يقول. صوب تعويض. فكري ونفسي، موجه للدخول الى رؤى. تتفاوت في هيئاتها، كي تؤول احتسابا. بالتالي. رأت فيه سمة "كتابية". معينة. وظفتها للوصول الى مغزى ذي تأثير جمعي. إذ على الرغم من ظهور التعامل الرمزي في تأويل مساحة الحدث، يضيف، تعمد الكاتبة الى ايجاز شخوصها بإيهام رمزي، هكذا يجدها، طال حتى الاسماء المختارة منها لتلك الشخوص. كما بدا المكان والزمان اطارا مرهونا بتحرك التعامل الرمزي، يتابع. حيث اعتمدته بغية تحويل البناء التقليدي للكتابة الى صورة قادرة على البحث عن اهمية نزوع الانسان وسلوكه الآني لحظة ارتطامه بالاشياء والظواهر.

٢ـ٣ـ١ـ١: ففي الجزء الاول. من الرواية، تدمج الكاتبة مساحة المكان بحيز الزمان لتطويق لحظة الوعي الآني. الحالي. الذي تكاشف أمام البطلة "أ". واصفة حالها. حيث تتأمل قطيع النزوعات. ذاك. الذي ترامى على ايقاع احساسها المفعم بالحنين والعفوية والصلابة.

٢ـ٣ـ١ـ١ـ١: هكذا جاء الفصل الاول بمثابة استهلال لأحداث الفصول المتوالية. التي

شغلت (الوحل النهائي)، وفيه كانت كاشف الغطاء دقيقة عند ابراز تفاصيل، كثيرة، أحاطت بالبطلة "أ". ذاتها، التي بدت محور النتاج المدون في فصول الجزء عينه. لقد تكلفت كثيرا في رسم صورة للبطلة هذه، معتنية بها، وتمكنت من مد القارئ بشحنة تصورات، عديدة، تلمح لطريقة تفكيرها، وثقافتها وانسانيتها، لنتواصل من خلال بطلتها في الولوج الى دراما الوثيقة المروية.

٢-٣-١-١-٢: ولعل التلميح بعزلة الانسان في اعتماد نوازعه الحسية وجعلها الأقرب الى نفسه والأعم في الركون اليه، لعله، هو المعنى المتبادر لمرتكزات الفكرة المعتمدة من (الوحل النهائي). هذا، إذن، ما سوغه التمهيد المعرفي المساق من الكاتبة في الفصل الثاني. فنجد، هنا، تعيينها المسوغ العلمي والفلسفي لحقائق الحياة، أولا، وتأطيرها المرادف الأبقى لسلطة الانسان على الاشياء والوقائع، ثانيا، حتى غدت تلميحاتها وصايا لاستيعاب رحلة انسانها الشاقة وفعله المؤثر فيها[٢١].

٢-٣-١-١-٣: بذلك وفرت الكاتبة للمتن الحكائي خطين، اثنين، تضيء بهما طرائق تدوين الحدث المبثوث في (الوحل النهائي). ثمة، أولهما، ذاك التمهيد، المعرفي، الذي تسترسل فيه لوصف الكثير من المسميات والمفاهيم والظواهر والتعريف بدورها المؤثر. وثمة، ثانيهما، الاعراب عن الحدث القصصي وخطابه من خلال تحديد وجهة التلقي المحتكمة للوصول الى الحكمة المبتغاة من وجود الانسان ودوره في الحياة والمجتمع.

٢-٣-١-١-٤: لقد طرحت الكاتبة هذه القضية، عبر هذين الخطين، لتضع امامنا نماذج بشرية، محددة، تتملكها صفات متباينة، مختلفة، مركزها الذات الرافضة للضعف والعذاب والخطيئة. هذه النماذج البشرية، المحددة، تطاولت على الغريزة بطبعها الانساني النقي كما هو الحال مع البطلة "أ". ومن خلال بطلة كهذه، خصوصا، نعي محنة الذات وقدرة الفطرة فيها على اصطياد الحلم والأمل والحقيقة.

٢-٣-١-٢: وفي الجزء الثاني، من الرواية، تعاود الكاتبة تفسير حضور الانسان كجزء منفصل ومستقل عبر تمهيد، رسمت فيه طرائق التفكير لديه، نمر من خلاله الى حالات البطل "أ" واكتشافه لتناقضات بطولة الانسان، ذاته، الذي، في الرواية، ما انفك، أبدا، يحاول التخلص من القشرة الرقيقة الفاصلة "ما بين الحقيقة والوهم.. ما بين الباطن والظاهر .. ما بين الواقع والخيال". هكذا تنسحب دلالات الخصوبة، التي عيّنَتْها ما بين الذات والمحيط، الى مساحات الصراع المتسع دائما في مجرات الواقع الشائك. وعبر هذا الصراع، البيني، تبني كاشف الغطاء سلسلة من التحولات والصور والاحداث والدوافع، وفق دلالات تفي بالمعنى، حيث "نتائج مفتوحة تعددت الوانها وتباينت خيوطها".

٢ـ٣ـ٢: ثم يختم محمد الهجول هذا البحث بأن احداث (الوحل النهائي)، إجمالا، كانت باحثة ومتحركة في نسيج مستمر، ومفتوح، يطل على الحياة بحراك رمزي، بحت، تحركت الكاتبة حوله، كله، بتعليقات عكست رؤى الذات، وانصهارها، وهي تعليقات غير نمطية، هنا، تصف فعل العقل القادر على الامساك بالحقيقة رغم الانهيار.

٢ـ٤: عن رواية/الرغبات تتحطم على الخط السريع[٢٢]

٢ـ٤ـ١:

٢ـ٤ـ١ـ١: يُخْبِرُ معن حمدان علي عبر بحثه[٢٣]، بعد مبتدأ غير قصير، أن هذه الرواية "تحاول الاقتراب بطريقتها الخاصة من الموضوعية العراقية، وهي باعتمادها التوثيق الفني لمسيرة المجتمع العراقي لم تجنح نحو وثائقية مخلة كتلك التي (أتحفنا) بها أدب القادسية (المشؤومة)".

٢ـ٤ـ١ـ١ـ١: لجأت الكاتبة الى ربط مسيرة متخيلة لعوائل عراقية في الجغرافيا، يقول، محاولة رصد تحولاتها في التاريخ الشخصي والاجتماعي معا. فبين "مدينة الاشواق" و"مدينة الرشيد"، كلتيهما، يكمن ألم عراقي، من نوع خاص، استطاعت الامساك بتشظياته الواقعية، دون السقوط في فخ المباشرة، وإذا بالدلالات الرمزية للأسماء محتوية على شحنة ملهبة لخيال القارئ. إذ ان الثنائية المدينية "ألاشواق/الرشيد" استنطاق ذكي ومحايد لتاريخ منحاز الى منطقه الذاتي في المراوغة، أخلاقيا، تمت صياغته في هذا القالب الفني الجميل.

٢ـ٤ـ١ـ١ـ٢: إختارت الكاتبة امرأة محورا لروايتها، يضيف، وكان هذا الاختيار من الرمزية والذكاء، في آن واحد، حيث تختزن الرواية البنية الداخلية للمسكوت عنه في البيئة المغلقة. فهنا رغبة في كسر "التابوات"، المتحكمة، من خلال العلاقة التبادلية بين "مدينة الاشواق" و"مدينة الرشيد". حتى ان كلا الاسمين، هذين، مترعان بالمحمولات والدلالات الرمزية.

٢ـ٤ـ١ـ١ـ٣: مارست الكاتبة، يسترسل، ربطا ذكيا في التماس الوشائج السياسية بين "مدينة الاشواق" و"مدينة الرشيد". فهاتان المدينتان، كلتاهما، رمزان يحيلان الى اساسيات الوجود المديني الناقص واثارته لتشوهات العقد الاجتماعي العاجز عن النهوض بقيم المدنية الحديثة. ولقد توزع الهجاء على كلا الرمزين، هذين، حيث الأول قديم روحي والثاني جديد مادي.

٢ـ٤ـ١ـ٢: ثم يخلص الباحث، أخيرا[٢٤]، الى أن (الرغبات تتحطم فوق الخط السريع)، بمجملها[٢٥]، محاولة في اعادة رسم الصورة المشوهة للوجود الفردي العام، السياسي

والثقافي والاجتماعي والاخلاقي. استطاعت الوصول الى استقراء قناعات القارئ وتطامناته الكاذبة حول نفسه والمجتمع.

٢ـ٤ـ٢:

٢ـ٤ـ٢ـ١: أما صالح مطروح السعيد في بحثه[٢٦]، الذي يستهله بآخر جملة في هذه الرواية. فيقف مع الكاتبة في روايتها ـ أو مع البطلة في تأكيد بطولتها للرواية ـ داخل نطاق الاراحات أو خارج بؤر التوتر. في كلتا الحالتين، هاتين، يشاركها محنة التواصل المتداخل طريقٌ طويل جدا، يندفع مجنونا، متشرنق من الجانبين بأسيجة، حديدية، تندفع جميعا خلف امتداده اللاهث. المتعب، وهو معلق. فوق سديمات مطلقة، غائر. بأغواره، ملتف على اسراره. تماما مثل طريق الحياة. يقول، سائر نحو مجاهيل. راعفة بالتشتت والضياع، ترتسم مثابات، فوق تكوينات الابدية. تؤرخ وجع المتعبين وأنات الصبايا وحرمان الأرامل وصرير الأسرة المنسوجة من دم العذارى وأقدار الناس وأشكال نهاياتهم.

٢ـ٤ـ٢ـ١ـ١: لقد قالت الرواية اشياءها بيسر وسهولة، حسب الباحث، وهي تحكي محنة الضياع وسط الاستلاب مترجمة معاناة من هم خلف القضبان وشرانق الاقدار. بينما احجمت بالبوح مباشرة عن ذكر اشياء مهمة، لا ريب، تتعلق بالفهم الخاطئ للدين والتربية والانتماء. وناقشت مشكلة رسم اقدار الابناء من طرف ذويهم، وتحديد مستقبلهم، بتأويلات استقرائية افتراضية. كذلك تطرقت الى اذهان العوائل، الجمعية، التي تنفصل عن واقعها، حقيقتها، وتبقى حبيسة امجادها الذاوية.

٢ـ٤ـ٢ـ١ـ٢: كما ارتقت الرواية بتلقائيتها، يضيف، عندما حطمت الرغبات، على خط الحياة. ولم تصنع "سوبرمانيتها" بـ"فاطمة". البطلة، التي تعايشت مع واقعها، المفروض عليها. بواقعية استمدتها من "هارمونيك" مجتمعها، ذاته، فاستسلمت الى دوافعها، بشكل آلي مطلق، تبغي تأمين حاجاتها الاساسية. فهنا صعدت ـ الرواية ـ بواقعها الى مستوى الرمز، خصوصا. إذ تحملت "فاطمة" جميع الضغوط ـ النوعية: الاستلابية/الانتهاكية ـ الفاضحة لكينونتها الانسانية.

٢ـ٤ـ٢ـ١ـ٣: هكذا نضجت الرواية بين أبعاد واقع ظلامي شوفيني ضاغط. يتابع، فيما كانت يد الاستلاب السلطوي واضحة في امتصاصها لمفاهيم وافكار واعتبارات من اجل فرض آيديولوجيتها السوطية الشاملة بالقوة. لذلك استمرت احداثها بإزاحات أفقية، ارتدادية/انتقامية، موفرة لمساقط عمودية، حتما، أن تجتاحها بآلية متقنة، مُجيدة، كان تمكن الكاتبة من ادواتها الفنية ـ باستيعاب مدروس ومخطط له ـ ذا أثر واضح فيها[٢٧].

٢ـ٤ـ٢ـ٢: ثم يستشف السعيد ان الرواية هذه. حيث البناء المتراص لعوالم متداخلة

عنه، حتى يمكن للمتلقي الوصول اليها. فالحكاية، هنا، سرد قائم على الوصف المزوج بالحسرة، يقول الهجول، كون مصير ابطالها وشخوصها معروفا لدى الراوي، راويها، لذا نجده، يقينا، يستعين برسم الاحداث في مسرحٍ، ما، أدواته الرؤية الجوهرية، اللبية، التي أسست عليه الحكاية. وفي عودة للاشارة المبثوثة منها الى مقاصد معينة، قد تكون في مقدمتها علاقة الانسان بوطنه، تحث الكاتبة مفرداتها على استحضار الافتراض الفلسفي في العديد من اتجاهات الخطاب المدون، ومقاطعه، من دون احجام الصياغة عن اطار الفكرة المبتغاة[٣١].

٢-٥-٢: ويختتم الهجول هذا البحث بأن (عندما يكبر الاحفاد)، لآمال كاشف الغطاء[٣٢]، إنما هي "حكاية"، تحديدا. سجلت بمرموزاتها عموما انحياز الذات الى احتضان التواصل مع الحياة، والانخراط في دراما التوحد والتناقض والانتماء والتباعد فيها، ورسمت مساحات تقليدية مفترضة في الخطاب السردي، الروائي، لتكشف امامنا في النهاية وضوح العملية المكتوبة من خلال وضوح الصورة المحكية وتقاليدها الطبيعية.

* توضيحات (2:) *

(١) رأى المحرر الثقافي لإحدى الصحف، البغدادية، أن بشير حاجم (العراق) وكلوديا شمعون ابي نادر (لبنان) وسعدالدين ابراهيم (مصر) من أهمهم.. (المؤتمر ـ صحيفة يومية مستقلة شاملة. بغداد. العدد١٤١٢/٢٦ آب ٢٠٠٧)

(٢) كيف لا، هنا، و"ثيمات" الباحثين، هؤلاء، مستلة، بدرجة أو بأخرى، من "ملخصات" المؤلفة، ذاتها، لرواياتها؟.. (أنظر هذه الملخصات، بخط يدها، على الأغلفة الأخيرة للروايات.. وسأضعها قبالة القارئ، في التوضيحات:، لكي يقارن بينها وبين تلك "الثيمات" البحثية!).. هذا الاستلال، جزءا من توليف (Synthesis)، يعني، مما يعنيه، وقوعهم، كلهم، فيما أسميته بـ(منطقة الكاتبة) مطلع العام ٢٠٠٧.. كنت، آنذاك، قد ألقيت مداخلة ضمن إحدى اصبوحات (الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق) تعقيبا على المحاضرتين القرائيتين لحارث حمزة الخفاجي "جدلية الرمز الاسطوري وخطاب الواقع، الزمان ـ جريدة عراقية عربية دولية يومية مستقلة، مؤسسة الزمان العالمية للصحافة والمعلومات ـ لندن، العدد٢٥٢٤/١٢ تشرين الاول ٢٠٠٦" وكريم شغيدل "الرسالة الأخلاقية وصناعة المثيولوجيا الفكرية" عن مسرحية آمال كاشف الغطاء (قابيل يعود من جديد، بغداد، ٢٠٠٦).. لقد طرحت فيها استفهاما حادا، لطالما طرحته مرارا وتكرارا، هو: أليس من العيب، علينا، أن يأتي النقد الغربي بالجديد حتى عند تناوله الـ(الياذة) لـ(هوميروس)، على أقدميتها، ولا يأتي نقدنا بأي جديد، يُذكر، حين يتناول (قابيل يعود من جديد) رغم أنه نص صادر حديثا؟.. ثم تجاوبت مع هذا الاستفهام الحاد، لا سيما في ما هو متعلق بالشق الثاني منه، قائلا "أعتقد أن سبب ذلك هو وقوع المحاضرين، كليهما، فيما سأسميه منذ الآن بـ(منطقة الكاتبة).. لعل أوضح مظاهر هذا الوقوع استحضار (الخارج) الذي هو هنا، في مسرحية كاشف الغطاء، خارجان: خارج عن النص ككاتب/خارج عن المتن كفصول.. ويبدو جليا أن شغيدل، من جهته، استهل محاضرته بما هو خارج عن النص، ككاتب، حيث يقول (بطبعة خاصة محدودة التوزيع اصدرت الكاتبة العراقية آمال كاشف الغطاء مسرحيتها الأولى).. فلقد فتشت في (مسرحيتها الأولى)، من الغلاف الى الغلاف، عما، أو حول ما، إذا كانت (الكاتبة)، كاشف الغطاء، قد اشارت الى ان هذه المسرحية صادرة (بطبعة خاصة محدودة التوزيع) من دون جدوى.. أي، انني، لم أجد أي اشارة كهذه، أبدا، ما يدل على انه، المحاضر، استقى هذه المعلومة من الكاتبة شخصيا لا من كتابها نصيا.. أما الخفاجي، بدوره، فإن استحضاره لما هو خارج عن النص، ككتاب، ابتدأ منذ الفقرة الثالثة ـ في محاضرته ـ بقوله (فتلك المرأة المولودة في مدينة النجف الدينية وابنة عائلة عرفت بتدينها ثم اختصاصها الصيدلة وغيرها من العوامل التي وسعت العلاقة بين الكاتبة آمال كاشف الغطاء والآخر).. ولا أدري، صارفا النظر عن ركاكة هذه الجملة، ما دخل (الصيدلة) بنص مسرحي اسمه (قابيل يعود من جديد)؟ ولو انتقلت الى استحضار

شغيدل والخفاجي ما هو خارج عن المتن، كفصول، لأتعبدكم بالأمثلة.. ولئلا أتعبكم. بها، أقول، اختصارا، ان جلّ، أو كلّ "؟". ما بُنيت عليه المحاضرتان هو استحضار الـ(الاهداء) والـ(مقدمة) و(الهوامش) بل وحتى (المحتويات) بامتياز! لقد كان على المحاضرين، بدل وقوعهما في (منطقة الكاتبة)، أن يثيرا اسئلة منطقتهما الخاصة: منطقة النقد".. تنظر بعض المتابعات للاصبوحة، والمداخلة ضمنها، في ((أ)) الزمان ـ مصدر سابق، تأويل تاريخي بأبعاد أخلاقية وجدانية ـ قابيل يعود من جديد في اتحاد الأدباء/محمد الهجول، العدد٢٥٧٤/ ١٩ كانون الأول ٢٠٠٦ ((ب)) المؤتمر ـ مصدر سابق، قابيل يعود من جديد في اتحاد الادباء/كاظم الميزري، العدد١٢٥٥/ ٢٤ كانون الأول ٢٠٠٦ ((ج)) التآخي ـ جريدة يومية، دار التآخي للطباعة والنشر ـ بغداد، الرسالة الاخلاقية في مسرحية (قابيل يعود من جديد)/داهي العامري، العدد٤٩٢٩/ ٢١ كانون الاول ٢٠٠٦.. وانظر، ايضا، متابعة محمد درويش علي ـ لها ـ في المدى ـ جريدة سياسية يومية، مؤسسة المدى للاعلام والثقافة والفنون ـ بغداد، العدد٨٣٩/ ٢١ كانون الاول ٢٠٠٦.. كذلك، انظر، متابعتها من وكالة (أصوات العراق) في ١٤ كانون الاول ٢٠٠٦ . ولأهمية المداخلة، هذه، قامت بضع صفحات ثقافية بنشر نصها كاملا.. أنظر، أي النص الكامل للمداخلة، في: صوت الأهالي ـ جريدة يومية سياسية، الحزب الوطني الديموقراطي ـ بغداد، مناقشة النص المسرحي (قابيل يعود من جديد) للدكتورة آمال كاشف الغطاء ـ اصبوحة أربعاء اتحاد الادباء/محمد يوسف علي، العدد١٣٣/ ٩ كانون الثاني ٢٠٠٧.. وانظر، ايضا، ما كتبه عن المداخلة هذا المتابع، ذاته، تحت عنوان: مداخلة في مداخلة، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٢٦٤/ ١١ كانون الثاني ٢٠٠٧

(٣) مثليا، هذه البحوث، مثل، تقريبا، بحثي "١" علوان السلمان: ((المفتون)) بين التذكر والواقع /عن رواية عزيز السيد جاسم/، التآخي ـ مصدر سابق، العدد٥٢٣١/ ١٩ حزيران ٢٠٠٨ "٢" حسين العبودي: ((طريق الفردوس)).. رحلة في أرض الواقع /عن رواية محمد جاسم فلحي/، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٥٤٢/ ٢٥ آيار ٢٠٠٨ (على العكس منهما، كليهما، بحث خضير فليح الزيدي: الغاية القصية وتصادم الكرات ـ تفاعلات القراءة المخترقة لرواية "الطريق الى تل المطران" لعلي بدر، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٥٦٠/ ٧ آيار ٢٠٠٨).. أيضا، كالبحثين ذينك، بحث موسى حسين القريشي: القاص عبدالكريم حسن مراد.. بين طفولته الهرمة وعطر الهدهد /عن مجموعته ((طفولة هرمة))/. المنتدى ـ جريدة، المنتدى الثقافي العراقي ـ بغداد، العدد١٢/ ٢٦ تشرين الثاني ٢٠٠٨ (بعكسه، تماما، بحث عيسى الصباغ: الطبيعة وتمجيد الانسان ـ قراءة تفكيكية في قصة "الثلج الكبير" /من مجموعة كاظم حسوني ((ظمأ قديم))/. القصة ـ ملحق تصدره مجلة "الأديب العراقي" بإشراف "نادي القصة"، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ـ بغداد، العدد١/ تشرين الأول ٢٠٠٧).. أصحاب هذه البحوث الثلاثة وأمثالهم من السياقيين، غير النصيين، إنما هم

تقليديون.. هؤلاء، خصوصا، لا تروق لهم رؤيتي النقدية.. كذلك أنا، قبالتهم، لا تروق لي "رؤياتهم" إجمالا.. في هذا الصدد، تحديدا، ينقل حامد الحمراني فحوى تعقيبي على محاضرة علي حميد عودة عن رواية ((صحراء نيسابور)) مستأنفا (أما الناقد بشير حاجم، الذي يشتغل وفق المنهج البنيوي في الشعر ونظرية السرد الحديثة في القصة والرواية، فإنه يرى أن معظم نقادنا التقليديين يفسرون الماء بعد الجهد بالماء).. أنظر متابعته، للمحاضرة هذه والتعقيبات عليها، بعنوان: صحراء حميد المختار في اتحاد الأدباء، الدستور – جريدة يومية سياسية عامة مستقلة، دار الدستور للصحافة والنشر والاعلان – بغداد، العدد١٣٣٣/٨ نيسان ٢٠٠٨.. أيضا كتب كاظم الميزري، متابعا المحاضرة ذاتها، ما يأتي (أما الناقد بشير حاجم فقد عقب بقوله "إن الناقد علي حميد عودة قدم لنا نصا مدائحيا للرواية لم يكشف قراءاتها" معتقدا "أن هذا النص ممكن أن يلائم أية رواية أخرى سواء كانت تاريخية أو اجتماعية").. تنظر، هنا، متابعته: إحتفالية بصدور رواية ((صحراء نيسابور)) في اتحاد الأدباء، المؤتمر – مصدر سابق، العدد١٥٤٣/٢٥ آذار ٢٠٠٨

(٤) ديوان الكتاب للثقافة والنشر – بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ٢٤٩ صفحة، تاريخ كتابتها – بحسب (المقدمة) – عام ١٩٨٦.. ملخص الرواية، بتوقيع "د.آمال كاشف الغطاء"، هو: انها قصة كل شاب عاش حربا غير عادلة وهي الحرب العراقية الايرانية.. ولم يكن السقوط من الجبل إلا الزحف نحو الهاوية.. انها لم تكن حربا بين أمتين وإنما حرب الكفر على الإيمان وحرب الظلم على العدالة ودفع ثمنها أولادنا ولم تكن إلا رمزا لانهيار هذه القيم.. لقد قامت الحرب قبل الحرب وحل الدمار قبل الدمار وضاعت السمة الحقيقية للفرد بين هلوسة الكتاب وزمجرة الاحداث.. لقد باع الجميع بطريقة مختلفة ولكن الثمن كان واحدا وهو سقوط أمة عريقة ذات حضارة

(٥) هل يمثل بطل (الأشلاء المقطعة) شخصية الكاتبة؟ – قراءة نقدية لرواية آمال كاشف الغطاء، المؤتمر – مصدر سابق، العدد١٠٣٤/١٨،شباط ٢٠٠٦

(٦) قارنْ العبارة، عبارته "؟"، بعبارة كاشف الغطاء – مستهلة "ملخص الرواية" في التوضيح "(٤)" – هذه (انها قصة كل شاب عاش حربا غير عادلة وهي الحرب العراقية الإيرانية)!!.. لاحقا، على الفور، سوف يستأنف الباحث "، و(الحرب هي الحرب) كما يقول البرتو مورافيا..." مستلا هذا القول من استهلال (المقدمة) بتوقيع "المؤلفة" نفسها "ما اكتبه هنا ليس بعيدا عن عالم الواقع وربما لا يستطيع القلم أن يجسد الواقع على صفحات الورق (فالحرب هي الحرب) كما قال البرتو مورافيا."!!!.. تنظر هذه (المقدمة)، للرواية، في "ص٧– ص٨" من (الأشلاء المقطعة).. إستلال كهذا، بينت أحد معانيه – عندي – في التوضيح "(٢)". إرتكبه نعيم تلحوق أيضا، بعد وهبي، حين قال (وإذا زعمنا ان "الحرب هي الحرب"، على حد قول البرتو مورافيا،) في مقالته: آمال كاشف الغطاء.. كاشفة العيوب والاحداث، الزمان – مصدر سابق، العدد٢٤٦٨/٦ آب ٢٠٠٦.. والمقالة، هذه، هي، أصلا، قراءة، له، قدمها ضمن (حفل تكريم لروائية عراقية في بيروت)، بتاريخ ٢٠٠٦/٥/٩، قال

فيها أن كاشف الغطاء "كاتبة روائية استدعت الحدث واقترنت به لتسجل فيما كتبت استيلاء قدرتها على المناورة في التشكيل الروائي لموضوعاتها المتناولة" مضيفا انها "قررت قبل ولادتها كشف الغطاء عن معظم موروثات العقل الذكري الذي امعن في كبريائه" ومعتبرا إياها "تحمل في داخلها شجون المرأة وقضاياها، وتخاطب الذهن الانساني بإنسانيته لا بذكوريته العالقة في مفاهيم الردة والتقليد" بحيث "صورت (المرأة الخائنة والمثقف البسيط والرجل الخائن والمثقفة البسيطة)".. وكان، بدعوة من (دار ديوان الكتاب) البيروتية، قد أقيم في قاعة المحاضرات داخل (معرض المعارف للكتاب العربي والدولي)، الذي نظمته (جمعية المعارف الاسلامية الثقافية اللبنانية) في الضاحية الجنوبية من العاصمة بيروت، حفل توقيع خمس روايات لآمال كاشف الغطاء.. وقد سبقت التوقيع قراءات لهذه الروايات الخمس، شارك فيها نعيم تلحوق وكلوديا شمعون ابي نادر ونزار سيف الدين، على التوالي، حيث "تعرضوا في قراءاتهم الى جوانب عامة تطرقت اليها الكاتبة من خلال ابطال رواياتها والظروف التي دارت فيها احداث هذه الروايات عارضين للواقع الذي نعيشه والذي عاشت فيه الكاتبة في مراحل حياتها منذ طفولتها والى اليوم".. فبعدما قدم نعيم تلحوق قراءته، أولا، قدمت كلوديا شمعون ابي نادر قراءة "تميزت بمفرداتها التوصيفية محللة فيها احد ابطال (الاشلاء المقطعة) لتجد في مجريات احداث هذه الرواية ان الكاتبة دخلت في ما يشبه التماهي مع معالجة الواقع الانساني الذي تحدث فيه كبار الكتاب العالميين، لتعبر عن ذلك بالاشارة الى ان (ما أن يخرج القارئ من هول صدامية العنوان - الاشلاء المقطعة - حتى ترتسم في عينيه صور مجازر التاريخ الشاهدة على عدوانية الانسان بل وحشيته التي قد تخجل لا بل ترعب اشرس الحيوانات، ها هي ساحات الحرب غدت مقابر جماعية للتشظي البشري، وها هو العقل فريسة لعبثية التهكم القتالي)".. أما قراءة نزار سيف الدين، أخيرا، ففيها "تحدث مستعرضا الاجواء التي عاشتها الكاتبة حين كتابة رواياتها وختم بالقول (حكت حكاية عراقها وبكت وكم من عراق سنبكي، وقصت علينا حكاية الاستبداد الذي وصلنا اليه والمأساة الدموية المتنقلة بين ربوعنا الآيلة للسقوط".. تنظر، من إشارات بعض صحف لبنان والعراق للـ(حفل) هذا، إشارتا صحيفتي ((أ)) البيرق اللبنانية، العدد١٨٨٥٧/ ١١ آيار ٢٠٠٦ ((ب)) المؤتمر العراقية، العدد١١٢٦/ ١٨ حزيران ٢٠٠٦

(٧) مرة أخرى، ثانية، قارن عبارته -؟- بعبارة كاشف الغطاء في "ملخص الرواية" هذه (وضاعت السمة الحقيقية للفرد بين هلوسة الكتاب وزمجرة الاحداث)!!!.. ويخيل إليّ، بدلالة استئنافه مباشرة " وفي هذه الهلوسة يكمن إبداع الكاتبة التي تجول وتصول في ملاعب الفلاسفة الكبار من سارتر الى فرويد وابن رشد....."، أن الباحث، بدءا من هنا، إنما يتابع "الكاتبة" في أن قصدها بـ(الكتاب) ذي الـ(هلوسة) هو كتابها - هذا - أي روايتها (الأشلاء المقطعة) عينها.. أما عندي، رأيا بعد رؤية، فهو - أي (الكتاب) هذا - كتاب "سهيل"، البطل، مذ "رسمت يده في الهواء الاسطر التالية: جسدي مرمي

هناك، الدماء تسيل منه قدمي لا اعرف عنها شيئا، يدي معلقة عن احدى الصخور".. ولسوف تتأكد هذه الهوية، للكتاب، حين يقول "سهيل" نفسه "لقد كنت اقرأ أفكار ابي بوضوح كامل، كأني اقرأ كتابا سطرت كلماته بأحرف كبيرة".. أنظر، في الرواية، ص٣٠، حيث استغلاق (الفصل الاول). ثم ص٣٤، حيث استرسال (الفصل الثاني). على التوالي.. وتنظر، كذلك، دراستي: التحليل الوظائفي وبناء النص السردي ـ رواية (الاشلاء المقطعة) لآمال كاشف الغطاء، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٣١٩/ ٣٠ كانون الثاني ٢٠٠٦

(٨) الروائية... ورحلة البحث عن الذات ـ قراءة في رواية (الاشلاء المقطعة)، الدستور ـ مصدر سابق، العدد٩٠٨/ ٥ أيلول ٢٠٠٦

(٩) وقد برعت الكاتبة في ذلك، هكذا يقرر الباحث، واشارتها بتلك الجرأة، هنا، تحسب لها لا عليها

(١٠) منها، خصوصا، ان هذه الرواية "تضرب مثالا حيا وصارخا على تردي المجتمع المدني من خلال تسلط المنتفعين وضعاف النفوس على مركز القرار"

(١١) "الاشلاء المقطعة" واختيار الشخصية المحورية، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٠٤/ ٢٥ حزيران ٢٠٠٨.. وبحثه هذا، كما أخبرني ـ هو ـ شخصيا، تطوير لورقته النقدية، النقاشية، التي قدمها خلال جلسة خاصة بالرواية، هذه، أقامها (الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق)، ضمن منهاجه الثقافي الاسبوعي/داخل قاعته وسط بغداد، حيث "ضيف الروائية آمال كاشف الغطاء للحديث حول تجربتها في كتابة (الاشلاء المقطعة) مع مشاركة عدد من الأدباء والنقاد عبر تحليل هذه الرواية واضاءة جوانبها الابداعية فضلا عن المداخلات والمناقشات والاسئلة التي اثارها جمهور الحاضرين".. كتب كاظم حسوني، متابعا إياها، يقول "استهلت الجلسة بكلمة مقدمها الناقد بشير حاجم التي اشار فيها الى أن رواية كاشف الغطاء هذه (جسدت الواقع المأساوي للحرب في الثمانينيات وتداعياتها على المجتمع بشتى الابعاد) وأضاف (لقد تميزت الرواية بالصدق الموضوعي ـ والفني ـ كونها اغتنت بالتجربة الحياتية للكاتبة ومعاناتها لسياسة الابادة والقمع التي انتهجتها السلطة السابقة).. ثم تحدثت الضيفة كاشف الغطاء مبتدئة كلمتها بالقول (ها هي مآسي الحرب الطروادية تتجسد أمامي جالبة الدمار والخسائر مهلكة الزرع والضرع، فهذا فكتور هيغو ينادي: انهم لا يفرقون بين كواكب السماء والنجوم وما تحتها) مضيفة (ليس هناك سوى الكتابة عن اشلاء تمزقت ووطن يدحر وأمة تتهاوى في وحل العنف) ومؤكدة انها كتبت روايتها تحت هدي الآية الكريمة (يوم تشهد عليهم أيديهم وأرجلهم) مشيرة الى بطلتها (جميلة) وهي امرأة حقيقية قالت ذات يوم لها (لكم الشرف والرفعة والكبرياء لأنكم تملكون كل مفاتيح القوة) وبطلها (سهيل) وهو جندي في جبهات القتال يفقد اشلاءه في ظل حرب ظالمة وسلطة عاتية، ومضت الى القول (ان اقدارنا ارتبطت بالزمان والمكان لأن التغيرات سريعة وجادة تسير بخطى الرعد القاصف لذا يمكن ان ترسم لنا الاقدار نهايات

مختلفة وان مصير ابطال الرواية يجب النظر اليهم عبر المستقبل وبين فوهات الازمنة المقبلة) وهذا يقع ضمن اطار (الأدب الاحتمالي) الذي تدعو اليه الكاتبة نظرا لارتباط الأدب بالزمان حسب رأيها.. بعد ذلك قدم الناقد رزاق ابراهيم حسن ورقة تناول فيها رواية (الاشلاء المقطعة) مستهلا حديثه بشأن عنوان الرواية اذ يرى انه كان من الممكن للكاتبة استبداله بعنوان اخف وطأة من هذا العنوان رغم ان له ما يبرره ربما ضمن سياق مجرى احداث الرواية والمصائر المفجعة للشخصيات ممن تقطعت اشلاؤهم ابّان حرب ضروس ذهب ضحيتها الآلاف من الابرياء الى جانب ما الحقته من دمار هائل في البنيتين الاجتماعية والاقتصادية، مضيفا (أن الرواية استطاعت ان تجسد بشاعة الحرب في مفاصل النص. فبطلها /سهيل/ الذي سقط من قمة الجبل الى عمق الوادي يفقد ذراعه ويصيبه العوق والاحباط، وبوصفه الراوي العليم بتنا نقرأ الاحداث من خلال وعيه ووضعه الخاص المكتوي بالتأثير المرير لما افرزته الوقائع ليقدم لنا صورا بانورامية دامية لما شهده وعاشه من ويلات ولحظات عصيبة ما جعله يشعر باليأس واللاجدوى) ويذهب الناقد الى (ان /سهيل/ هو نتاج مجتمعه في ظل اوضاع يسودها العنف والزيف والجشع) واصفا الرواية بأنها من اكثر الروايات واقعية في تصويرها الدقيق لأجواء المأساة بوجوهها المختلفة.. أما القاص خالد الوادي فيرى (ان الكاتبة قد اهملت الزمان وجعلت الرواية عائمة لكل الازمان) مضيفا (ان ما لفت انتباهي يتمثل في بحث بطلها /سهيل/ عن اعضائه واكتشافه بأنها زرعت لقرد الغوريلا الذي لا يعرف سوى القتل والدمار في ايحاء من الكاتبة الى الطاغية وان الشعب قد سلبت ذراعه وارادته) ثم خلص الى القول بضرورة دراسة هذه الرواية للتمعن في رموزها ودلالاتها المهمة.. فيما تحدث الشاعر الفريد سمعان عن (شجاعة الكاتبة آمال كاشف الغطاء) واصفا اياها بأنها ثروة ثقافية (إذ نادرا ما نعثر على امرأة تكتب في الرواية والقصة والمسرحية الى جانب البحوث والدراسات في حقول الاقتصاد والتاريخ) مؤكدا (حاجتنا الكبيرة الى مبدعات كبيرات مثل كاشف الغطاء بهذا العطاء الابداعي والمنجز الثر في حقول متنوعة).. واختتمت الجلسة بفتح باب المداخلات والمناقشات حيث تحدث عدد من الأدباء والكتاب منهم خليل ابراهيم وجبار سهم السوداني وعبدالحميد الجباري وطارق حرب ما اثرى اجواء الجلسة بالاسئلة التي وجهت الى الروائية ومحاور النقاش التي أثيرت بشأن روايتها (الاشلاء المقطعة)".. تنظر، متابعته، تحت عنوان: جلسة نقدية عن رواية "الاشلاء المقطعة"، الصباح ـ جريدة سياسية يومية عامة، شبكة الاعلام العراقي ـ بغداد، العدد ١٤٠٠/ ٢٨ آيار ٢٠٠٨.. وانظر، أيضا، متابعة نضال الامير: "الاشلاء المقطعة" من اكثر الروايات العراقية تشاؤما وقنوطا، البينة الجديدة ـ جريدة، بغداد، العدد٥٨٥/ ٢١ آيار ٢٠٠٨.. كذلك، تنظر، متابعتها من وكالة (أصوات العراق) بتاريخ ٢٠٠٨/٥/١٥ تحت عنوان (مثقفون ونقاد يناقشون رواية "الاشلاء المقطعة" في اتحاد الأدباء ببغداد).. وقد أعاد موقع (الجيران) بث هذه المتابعة، على شبكة الأنترنت، بتاريخ ٢٠٠٨/٨/١٣.. أما

موقع (النور)، سابقا لموقع (الهدف الثقافي)، فقد بث، على الشبكة ذاتها، ما قدمه خالد الوادي من ورقة قرائية، إضائية، ضمن هذه الجلسة، الخاصة، تحت عنوان (الأدب الاحتمالي في رواية "الاشلاء المقطعة" للروائية العراقية آمال كاشف الغطاء)، بتاريخ ٢٠/٥/٢٠٠٨، وفيها خلص الى ان الرواية (استطاعت ان توثق احتماليات الحرب وتداعياتها على المجتمع) حين (صورت بدقة مجتمع الحرب والعسكرة التي شهدها بكامل شرائحه ولحظات التحول المحتمل وآثاره السلبية في بنائية العلاقات الاجتماعية) حيث (الديكتاتورية التي تصنع ما تشاء وتهدم ما تشاء ايضا)

(١٢) هذا الجمع استثنائي، بحسب الباحث ذاته، لأن "السائد في الكثير من الروايات أن تكون الشخصية المحورية محملة بالكثير من خصائص وهموم واهتمامات الشخصيات الأخرى، وأن تكون البؤرة الاساسية لها، وملتقى علاقاتها وتوجهاتها، والمحرك لهذه العلاقات، وما يتصل بها من افكار وحوارات"

(١٣) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٥/١٠٩ صفحات/تاريخ كتابتها ـ بحسب الطبعة ـ غير وارد.. ملخص الرواية، بتوقيع "د.آمال كاشف الغطاء"، هو: الآراء والقيم والمبادئ تتوحد تحت العبودية وعندما تبزغ شمس الحرية يقع الجميع تحت وطأة عبودية السلطة والمال.. لقد انقسم مجتمع الجرذان ليس في المبادئ والآراء والقيم وإنما في الصراع للوصول الى السلطة.. وكان كلاهما يستنكر ويحتج ويصرخ إلا ان النتيجة واحدة.. ولم يكن ذلك إلا رمزا لحزب حكم دولتين بنفس الآراء والاسلوب

(١٤) ينظر، هذا البحث، في: الزمان ـ مصدر سابق، العدد١٤٨٠/١٧ آب ٢٠٠٦.. وهو، أصلا، قراءة للباحث، قُدّمت بتاريخ ٩/٥/٢٠٠٦ ضمن (حفل تكريم لروائية عراقية في بيروت).. عُدْ، هنا، الى التوضيح "(٦)"

(١٥) تمامها، وهي: قول من "قادر" موجه الى "نادر"، هو "، الانسان عندما يشيد دارا أو بناية أو مسجدا، في مرحلة البناء يدخل كل العاملين الى ساحة البناء، ويستقرون فيه، حتى الحمار الذي يحمل الاحجار والمخلفات، نجده يستلقي مسترخيا داخل البناء وله حق الدخول والخروج ساعة يشاء، والانسان يغض النظر، لأنه يرمي الى اكمال مرحلة البناء، وبعدما يكمل البناء ويأخذ شكله النهائي لا يجرأ أي من هؤلاء على دخول البناء المكتمل."

(١٦) هو الفأر، هنا، حيث يرى بعضهم أنه "رمز يؤدي وظيفة قاعدة معلومات مفتوحة".. أنظر لعبدالعزيز لازم، مثلا، مقالته: الفأر في قصص حنون مجيد، المدى ـ مصدر سابق، العدد١٢٩١/٧ آب ٢٠٠٨

(١٧) يشير الى "مقدمة" الرواية، ص٦، وفيها تقول كاشف الغطاء: لا يسعني إلا ان اعترف بأني متأثرة في هذه القصة بأسلوب جورج أورويل في قصته (مزرعة الحيوان) وكذلك كتاب (كليلة ودمنة)، ترجمة ابن المقفع، وقد يكون أورويل متأثرا به أيضا، حيث عاش ردحا من الزمن في الهند.

(١٨) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/٢٠٠ صفحة/تاريخ كتابتها ـ بحسب (الاهداء) ـ عام ١٩٨١.. ملخص الرواية، بتوقيع "المؤلفة د.آمال كاشف الغطاء"، هو: انها الحقيقة

التي تكمن وراء كل ما هو زائف ولم يعد الانسان البسيط وسط هذه التغيرات السريعة المتلاحقة والآيديولوجيات المتناحرة وانماط الثقافة المتعددة يستطيع ان يتغير تبعا لها.. انها في القبو وفي القصر وهو في الوحل وفي البهو الضخم.. هما يعيشان هذه الحقيقة المرعبة بوجهها الثنائي كالمرآة بوجهها المعتم والصقيل الذي لا ينفصل أحدهما عن الآخر.. والانسان وسط هذه الرؤى ينزع نحو المطلق والثابت

(١٩) استشفاف الحدث في الكتابة الرمزية ـ "الوحل النهائي" لآمال كاشف الغطاء، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٤٣٠/١٩ حزيران ٢٠٠٦.. كان الهجول، قبيل تقريريته هذه، قد استهل البحث، هذا، بما يأتي "تعد التطبيقات الادبية في القصة او الرواية تحديدا، والتي تفصح عن نسيج الواقع من خلال إيماءات رمزية.. واحدة من ابرز الاشتغالات الفنية التي تفرغت لها اسهامات الكاتبة الدكتورة آمال كاشف الغطاء.. حيث يتأثر من خلال ذلك على الصعيدين: الشكل والمضمون، استشفاف نقدي لوثيقة الحياة والشخوص الذين يحركون رموزها. فغالبا ما نرى تلك الاستعارة الرمزية التي نمت في متون احداث الكتابة التي تطوعت الكاتبة للمبالغة في تحريرها، من دون إهمال الاعتراف بحيز النظر الى الوقائع على انها القاموس المغري، الذي نجد فيها ابعادا متباينة للرؤية التي يعتمدها كل منا في فهمه لمناخات الحياة وتفاصيلها عموما".

(٢٠) هنا، مقتبسا منها "فهي تقول:"، يضمن ((ملخص الرواية)) كله.. لكن هذا التضمين، على أي حال، أهون، في رأيي، من ذاك الاستلال.. عدْ، ثانية، الى التوضيح "(٦)"

(٢١) أما هنا، حيث "التمهيد المعرفي"، فيضمن بعضا، أو جزءا، مما اقتبسته كاشف الغطاء من فكتور هيغو، أصلا، وهو "إن من الحقائق الأولية في الحياة أن الطبيعة تدافع عن نفسها والظاهر أن هذا يشمل بعض أنماط المجتمع وطبقاته فهي أيضا لديها طرقها وأساليبها للحفاظ على الحياة والديمومة والبقاء. إن لديها القدرة والقابلية على التكيف والتغير لتتناسب مع المفاهيم والقيم الجديدة لتبتلعها وتهضمها ثم تقذفها كرة أخرى، وبذلك يكون التغيير الحاصل فيها جوهريا يتناول فحواها ومحتواها كما يحصل للغذاء في جوف الانسان."

(٢٢) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/٤٧٢ صفحة/تاريخ كتابتها ـ بحسب (المقدمة) ـ عام ١٩٨٧.. ملخص الرواية، بتوقيع "المؤلفة د.آمال كاشف الغطاء"، هو: فاطمة تسير على الخط السريع.. انه شيء لا قبل لها به.. جديد بإشاراته وملامحه والتواءاته.. انها الحياة التي لا قبل لنا بها.. لقد تضخمت الأمور اكثر من طاقة الانسان وعادت فاطمة كرة أخرى الى بيتها ولم تحصل من مسيرة حياتها على شيء.. فكما خرجت من مدينة الرشيد عادت اليها مع مأساة وآلام.. ولم تكن عملية الاغتصاب على ابواب مدينة الاشواق إلا دلائل على أن الاحداث الكبرى تفرض نفسها على اقدار الآخرين وترسم مستقبلهم.. وقصة فاطمة قصة كل امرأة عربية آمنت بالمجهول وضاعت في خضم المساومات والتنازلات وارهاصات أناس لا ضمير لهم ولا وجدان.. وكانت النتيجة الجيل الجديد الذي ذهب ضحية وكان مصيره خلف القضبان لأنه تمرد على الواقع بالانحراف

(٢٣) حفريات في (الرغبات تتحطم)، العدالة ـ جريدة يومية سياسية عامة، شركة مجموعة العدالة

للصحافة والطباعة والنشر ـ بغداد، العدد٧/٧١٧ حزيران ٢٠٠٦.. أما مبتدأه غير القصير، كما وصفتُه في المتن، ففيه قرر ان "السردية العراقية الحديثة تختزن مخزونا من قيم ومكونات ضمير المجتمع العراقي" ذاهبا الى ان "في السردية الروائية العراقية قصورا اجتماعيا فاضحا عن امكانيات السرد الطويل في ترويض مسيرة الشتات العراقي"!!!

(٢٤) كان، أيضا، قد رأى، مما رآه، أن "الذكورية في مجتمع مغلق لا ينتج عنها سوى الشذوذ الجنسي، ويسجل للروائية هنا حضورها المزلزل المنافي لقيم الشكلانية والاخلاق الصورية"

(٢٥) بعدما قرأ الرواية، هذه، على مستويين: الأول "تاريخ الشخصيات التي تتمحور حول البطلة، ومن خلال العلاقة معهم تتضح دواخل هذه النفوس، والينابيع الثقافية التي تغذي هذه النفوس الضائعة" والثاني "الذي ينذر بخطر فكرة الانسداد الكبير الذي وجدت فيه المجتمعات نفسها غير قادرة على التعايش مع قوانين فرضتها سطة المدينة الحديثة، وقوة وسطوع النموذج الغربي في التحديث"

(٢٦) الولادة بين تواريخ الأسى، الدستور ـ مصدر سابق، العدد٩١١/١٠ أيلول ٢٠٠٦.. واستهلاله، بالضبط، هكذا "لنولد هناك جميعا من جديد.. بهذه الجملة المشبعة بروح الامل والمستحمة برذاذ مطر ودرب لحلم جميل تنهي الدكتورة آمال كاشف الغطاء روايتها الموسومة (الرغبات تتحطم على الخط السريع)"

(٢٧) هذا لا يعني ان الرواية لم تقع في مطب اشكالية الوعظ والتقريرية والمباشرة ولا سيما في فصولها الأولى... مثلا ((الكثير يعتقد بأن الموت حالة تشمل المتوفي نفسه بسبب توقف العمليات الفيزيولوجية والبيولوجية لدى الكائن الحي عندما ننظر من الجانب الآخر نجد المرء حين يولد يرث الكثير من صفات الأبوين كما انه...)).. تستمر هذه الجمل على هذا السياق الذي وفر تدخل الكاتبة وهي تشرح وتفصل وتبرر وتوجد الاسباب والمسببات وهي بذلك قد ابتعدت عن روح المهنية. وكذلك... ((ان مناخ الصحراء مناخ متطرف يبلغ 58° م في الظل احيانا وترتفع درجة الحرارة في الضوء الى 65° م ويصل الفرق في اليوم الى 15°ـ30° م ونسبة الرطوبة 5% أو أقل مما يحول دون نمو النباتات)) .. هذه اللغة استعراضية ذات علمية جافة لا تناسب الجهد الذي بذلته المؤلفة في رسم عوالم متخيلة صاحبت الواقع فبدت واقعية... "صالح مطروح السعيد"

(٢٨) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/١٣٦ صفحة/تاريخ كتابتها ـ بحسب الطبعة ـ غير وارد.. ملخص الرواية، بتوقيع "المؤلفة"، هو: كانت لدي رؤى بأن ـ الظلم و ـ الحرب تفرز واقعا مريرا لا يستطيع الاحفاد التعايش معه.. فمن المسؤول عن ماض تهشم نتيجة رغبات جامحة ومن الذي يدفع ثمن تغيير انماط الحياة.. كان من الصعب على الخال ان يخسر عالمه.. وكذلك ابن الأخت.. كل له عالمه.. ولكن هذه العوالم ظهرت وكأنها لا يمكن ان تتعايش معا لأن لها رؤى مختلفة

ومصالح متناقضة.. لقد تكهنت بسقوط البلد ونهب ممتلكاته كنتيجة حتمية لقمع الحريات وازهاق النفوس.. لقد كانت الحيوانات نقطة قوة لأنها ممتلكات العائلة ونقطة ضعف لأنها لا حول لها ولا قوة فذهبت ضحية ذلك الصراع

(٢٩) "عندما يكبر الاحفاد".. الحدث المتأرجح بين اقصى الواقع واقصى الخيال، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٠٠٧/٢٣ أيار ٢٠٠٦

(٣٠) لكن ما يمكن تأكيده من التلميح الكلامي الذي يحكيه الراوي هو اهمية تجلي فاعلية التفكير بالمصير الجمعي .. والالتفات الى وحشية النزوع الذاتي الممزوج بالعدوانية والقطيعة. فالتعرض الى تصحيح الواقع في الكتابة عادة ما تطلب وسيلة تكون قادرة على تمثيله، والكشف عن الحيز الاكثر سخونة فيه.. هذه الكتابة لا يمكن ان تكون مقبولة من دون ان تكون دلالاتها ذات خطاب صريح يحدد مكامن الصراع ويشخص بجرأة صدام الذات بنزوعاتها المتباينة "محمد الهجول"

(٣١) هذه الوصفة التربوية في (عندما يكبر الاحفاد) تنتقل الى مستوى اكثر استقرارا في متن الاشارة التي يتوقف عندها الراوي وهو يدون قيمة المسميات على لسان شخصيات احتمل اداؤها افتراضية السلوك باكثر من اتجاه. الذي يتأتى في أثر آلية السرد المعمول في الحكاية والذي تصرفت به الكاتبة على لسان الراوي مرة، وعلى لسان شخوص معينين مرة ثانية "محمد الهجول"

(٣٢) لاحقا، اضافة الى تلك البحوث الثمانية عن رواياتها، سوف يعقد محمد يوسف علي مقارنة بين روايتها (عندما يكبر الاحفاد) ومسرحيتها (قابيل يعود من جديد).. "لقد كان قابيل حاضرا في رواية الكاتبة مثلما كان حضوره الواضح والرئيسي في نصها المسرحي الاخير (قابيل يعود من جديد) وكذلك دور حواء في النصين ومعاناتها مع ذات قابيل الابن الميالة الى الأنوية والانفراد في التحكم بمصير الارض ومن عليها وقابيل الزوج الذي كان حاضرا في رواية الكاتبة (عندما يكبر الاحفاد) وجزئياته في المكون العام للأب والأخ وللأخت التي تربت في بيت مترف مع الأخ الذي جعل من الأب مثله الاعلى في كل شيء حتى في حضوره الذي يغيب عنه الأب ليكون هو الصورة الأخرى للرجل الذي يتسيد الجميع".. تنظر، هنا، مقالته: "عندما يكبر الحفاد".. صرخة أخرى بوجه قوابيل العصر. صوت الاهالي ـ مصدر سابق، العدد١٤٢/ ١١ نيسان ٢٠٠٧

:3

٣ـ١: واضح، جدا "؟"، من بحوثهم الثمانية، هذه، أن الباحثين الستة، هؤلاء. في تناولهم البحثي، النقدي، لروايات آمال كاشف الغطاء، الخمس[١]، لم يتناولوها نصيا، كبنية (Structure)، بل تناولوها سياقيا، كموضوعة (Theme)، إجماليا. لقد ركزوا على موضوعاتها الاجتماعية والتاريخية والسياسية والنفسية، وسواها من الموضوعات السياقية، حيث "خوارج الكتابة ـ دواخل الكاتبة" إنسانيا[٢]. لذا غفلوا عن بنياتها التركيبية والتقنوية والصيغوية والوظيفية، وغيرها من البنيات النصية، حيث "دواخل الكتابة ـ خوارج الكاتبة" إبداعيا[٣].

٣ـ٢: لذلك، بالعكس ـ تماما ـ منهم، إذ اخترت روايات كاشف الغطاء[٤]، في دراسة ـ نقدية ـ كهذه، سوف أغفل عن موضوعات السياق، الخارجة منها، لكي أركز على بنيات النص، الداخلة فيها، حتما. سأحاول، إذن، أن ابحث، تحديدا، عما يتجلى من خلاله اشتمال ظاهرة "الحكائية" على روايتها، رواية كاشف الغطاء، حيث محدِّدات أدائية مجتمعة، أربع، ضمن فقرتين تاليتين، تابعتين للفقرة الحاضرة، هما الفقرتان (٣ـ٢ـ١:) و(٣ـ٢ـ٢:). إذ أن هاتين الفقرتين، كلتيهما، ستبحثان هذا التجلي لدى عموم: الحوار ـ الراوي ـ الصوت ـ السرد، كُلاً، حيث الحوار (Dialogue) جزءا من هذه المحدِّدات الأدائية المجتمعة، الأربع، في الروايتين الأوليين من رواياتها، الست هنا، وأعني بهما روايتي ((الاشلاء المقطعة)) و((قطط وفئران)) على التوالي. هذا، البحث، في المتن، أولا، حيث سيتكفل الهامش، ثانيا، بأن يبحث تجليا كهذا عند الحوار[٥]، بخاصة، كُلاً، كذلك، حيث "مركزته" جزءا منه[٦]، أساسيا ـ رئيسيا، في روايات: الوحل النهائي ـ الرغبات تتحطم على الخط السريع ـ عندما يكبر الاحفاد[٧]. أما الرواية السادسة، أي ((طبقات الحقيقة))، فلا بأس من التعريج عليها، ولْيكن تعريجا مسهبا، في الهامش أيضا، ليس في المتن طبعا، ما دام صدورها، حتى الآن، قد اقتصر على جزئها الأول[٨]، فقط، وهو الجزء المسمى بـ"نفوس تقترب من فوهة البركان"[٩].

٣ـ٢ـ١: ثمة عالم شبه بدائي[١٠]، على سبيل المثال، قد يعني، مما يعنيه، بداية لحياة. هذا المعنى، بدوره، ربما يشير الى ان ثمة علاقة جوهرية، لبية، في ما بين شكل البداية

((الحياتية)) ومضمون الحكاية (الشعبية). من ثم، افتراضا، لعل هذه العلاقة الجوهرية، اللبية، هي، وسيلويا، ما دعت مارت روبير[11]. حين حاولت تطبيق بعض الفرويديات (Freudiennes)على آثار ادبية، لأن تذهب الى ان كل رواية حكاية لبداية حياتية.

٣-٢-١-١: هذا الذهاب، التأكيدي، ينطبق هنا على: الاشلاء المقطعة[12]، أولى روايات آمال كاشف الغطاء[13]، منذ استهلالها. وهو استهلال (الفصل الاول) لها، حيث: كانت الشمس تتوسط السماء لتملأ بأشعتها وادي النار موضحة تماما التناسق الفني بين مختلف الحشائش والزهور التي هي من صنع الطبيعة المحض. فجلي في هذا الاستهلال، التام، ان ثمة ((بداية)) لحياة، ستحكيها الرواية، تتمثل في وادي النار، الذي كانت الشمس مالئته بأشعتها، وهو بنية مكانية ذات اطار اصلي، مسقط رأس أو محل عائلة، بدلالة: الطريق الضيق المتعرج الذي صنعته اقدام الافراد الذي دأبوا على السير فيه كي يشقوا طريقهم الى قمة الجبل الذي يحتل وسط الوادي. في هذا الاطار، الاصلي، تحدث اساءة (Mefait) ، وظيفية، عندما (يبدو الطريق الى الجبل غير واضح لتداخل الاحجار وتشابك الشجيرات) فضلا على ان (الجبل) نفسه (كمنارة شاهقة تزينها الكهوف والصخور بدلا من الأقواس والمنحنيات الهندسية). لذلك يترتب على هذه الاساءة، الوظيفية، ان يبحث الفاعل عن وسيلة اصلاحية للانجاز[14].

٣-٢-١-٢: من هنا، لهذا الترتب، اصطلح جوليان غريماس، حصرا، على الاطار الاصلي للبنية المكانية، تلك، مكان الانس الحاف (Espace heterotopique) ، الذي تتمثل وظيفته في خلق المبررات، وهو مكان[15]، بعدما يعقبه مكان للاختبار الترشيحي وقتي عرضي (Espace paratopique)، قد يصير لا مكانا (Utopie)، وإن وقع فيه الانجاز الاساسي، بمعنى ان الفعل المغير للجوهر - الذاتي - لا امكانية له على التجسم في اطار مكاني محدد. هكذا، في (وادي النار)، تحول (الجبل) من ((مكان فعل)) الى ((لا مكان))، او (انعدام للوجود)، حيث نُفي بوصفه معطى (Donne) ، ثابتا، على الرغم من ظهور (شاب نشط في العقد الثالث من عمره،) وهو: ينقل قدميه بتباطؤ وصعوبة بالغين ليسحب حيوانا يحمل الزاد والمؤن الى رفاقه الذين يحتلون قمة الجبل للدفاع عنه. فهذا (الجبل)، الذي قرر (سهيل) انجاز الفعل الوجودي عليه، يكاد، كما جبل (غيلان) تعيينا[16]، أن يعدم المعيشة (البايولوجية) فوقه. لكن (سهيل)، ربما لأنه: شاب نشط في العقد الثالث من عمره، يبعث فيه بعض وجود، من شبه عدم، كل مرة، بداية لحياة، كونه: اخذ على عاتقه

هذا الواجب ـ الذي رفض الآخرون القيام به ـ بدافع انساني.

٣ـ٢ـ١ـ٣: يمكن، إذن، مما انتُهِيَ اليه، في الفقرة السابقة، ان تكون طبيعة المكان، الجبل، متماشية مع طبيعة الانجاز، الفعل، من خلال الانسان، سهيل، الذي: اخذ على عاتقه هذا الواجب ـ الذي رفض الآخرون القيام به ـ بدافع انساني. تماش كهذا، ثلاثي ـ؟ـ، يجوز اكتناهه من وجهة نظر فلسفية، مثلا، حين يرى فاستون بشلار[١٧]، هنا، أن للمكان بالانسان علاقة جوهرية، لا اطارية، تلزم الذات والكيان. عندئذ يكون هذا الاكتناه مصداقا، جليا، لما اكده كلود بريمون[١٨]، وإن قام بنقد المثال الوظائفي، وهو أن تركيب القص، الروائي خصوصا، يمكنه، تفرعا وتوزعا، ان يتجه اتجاهات متشعبة ومتعددة.

٣ـ٢ـ١ـ٣ـ١: واحد من هذه الاتجاهات، المتشعبة والمتعددة، هو، هنا، حين يتحول السارد (Narrateur) للحكاية ـ حكاية الرواية ـ من غريب عنها (Heterodiegetique) الى متضمن فيها (Homodiegetique) عند نهاية (الفصل الاول) حيث: رسمت يده في الهواء الاسطر التالية[١٩]. لذلك، حتما، بعدما اعقبت استهلال هذا الفصل هذي الجملة (على هذه اللوحة الزاهية ظهر شاب نشط في العقد الثالث من عمره، طويل القامة وسيم الطلعة. جميل المحيا)، حيث الظهور للـ((هو))، سوف تعقب استهلال الفصل التالي له هذه الجملة (على شيء ما يشبه لجة البحر، ولكنه يملك صلابة اليابسة. جلس ثلاثة رجال وامرأة كنت رابعهم)، حيث الكينونة للـ((أنا))، مع ملاحظة ان (جلس) فعل اقناعي كاذب Faire persuasifmensonger و(كنت) فعل تأويلي واهم Faire interpretati filiusoire[٢٠]. فلقد انخدع البطل، كما يحدث غالبا، وها هو، سهيل، يسرد هذا ((الانخداع)) على مراحل: أحس ان شيئا ما يربطني به ولكن ليس الى معرفة ذلك سبيل/اعرفها جيدا اتذكرها ولكن هناك ما يبعدها عن ذاكرتي/انه ابي كيف اعرفه ولا يعرفني..... انها معرفة لا طائل من ورائها فكلانا في قبضة قوة خارقة.

٣ـ٢ـ١ـ٣ـ١ـ١: ما يميز هذه المرحلة الثالثة من ((الانخداع))، عن تينك المرحلتين الأولى والثانية منه، أنها أعقبت أول أسئلة حوارات ثنائية، أربعة، ستستغرق (الفصل الثاني) كله. فثمة (صوت ذو جلالة ومهابة، بحيث يصعق المرء لسماعه)، هكذا يصفه (سهيل)، كان، حيث: بعد فترة وجيزة قطع حبل السكون، قد وجه الى أحد أولئك الـ(ثلاثة رجال)، الذين جلسوا (على شيء ما يشبه لجة البحر، ولكنه يملك صلابة اليابسة)، هذا السؤال (ايها السيد عبد ما الذي كنت تعمله؟). هنا (زالت تلك الغشاوة) عن (سهيل)، بعدما كان حائرا (من السيد عبد؟)، إذ عرف أنه أبوه الذي (بدا بقامته يمد يده، بسحنته الداكنة). أما (الصوت المهيب)، كما يسميه (سهيل)، فكانت جلية معرفته بـ(السيد عبد) منذ الوهلة

الأولى، بدلالة (ايها السيد عبد)، وها هو، سائلا أكثر منه مسؤولا، قبالة (عبد)، مسؤولا اكثر منه سائلا، في حوار "محاكماتي"، مدّيٍّ وجزريٍّ، هو أول أربعة حوارات "محاكماتية"، مدِّيَّة جزريَّة[٢١]، بين (الصوت المهيب)، من جهة أولى، وبين (السيد عبد) و(السيد احمد) و(المرأة) و(الشيخ)، كلّ على حدة، من جهة ثانية.

٣-٢-١-٣-١-٢: هؤلاء الأربعة، الـ(ثلاثة رجال وامرأة)، الذين حاور (الصوت المهيب) كل واحد منهم - على التوالي - بحسب احساس (سهيل) بهم (أحس ان شيئا ما يربطني) ساردا، في (الفصل الثاني)، هم أنفسهم، أربعتهم، الذين تحاوروا في ما بينهم - وهو معهم - بحسب تذكُّره إياهم (عادت به الذاكرة الى الوراء) مسرودا، في (الفصل الاول)، تماما. فـ(السيد عبد) و(السيد احمد) و(المرأة) و(الشيخ) هناك، في الحوارات الثنائية الأربعة، هم أبوه المحامي (عبد) والكاتب المسرحي (احمد) وأمه الزوجة (فتنة) والاستاذ الشيخ (صالح) هنا، في الحوار الجمعي الواحد[٢٢]، تراتبيا. أما (سهيل)، بدوره، فإنه صوت الـ"هو" حيث (قال - هو - مقاطعا احمد: جئت مع ابي وامي) وصوت الـ"أنا" حيث (تلفت الشيخ صالح وكأنه يبحث عن ابي وامي - أنا - ولكن دون جدوى) عند سرده (بالحنين) الماضوي، في (الفصل الاول)، كما انه (الصوت المهيب) الذي (يصعق المرء لسماعه) والصوت الشاهد (كأن الكل مقبلون على امتحان رهيب) عند سرده لـ"الانخداع" المستقبلي، في (الفصل الثاني)، سواء بسواء.

٣-٢-١-٣-٢: لعل هذا السرد، سرد البطل انخداعه، وفق مثال من تصور غريماس[٢٣]، أبرزَ فيه للقص فترات رئيسية، له فائدة أولى، اولوية، هي التمييز، تعريفا وتفريقا، بين الفاعل المفردي، الذي يقوم كشخصية واحدة بإنجاز الفعل (l'acteur) ، وبين الفاعلين الجمعيين، الذين تربط بينهم وحدة التصرف الوظائفي (l'actant) ، حيث: محكمة من نوع آخر. ففي الـ(محكمة) هذه، التي (ربما سيحاكم الزمان والمكان) خلالها، ثمة فاعل مفردي، وحيد، هو البطل، الذي يتمتع بعلاقة قائمة مع غاية الفعل(Objetdudesir) على المستوى العمودي، وهو (سهيل)، حصرا، اذ يتساءل (لماذا لا يحاكم الزمان والمكان..؟). وفيها، ايضا، فاعلون جمعيون، عديدون، بعضهم مضادون، يعملون على افشاله، مثل (الصوت المهيب)، الذي يرد (دون ان يفقد من مهابته شيئا)، وبعضهم مساعدون، يعملون على انجاحه، مثل (السيد عبد)، الذي يتلفت (حوله ليتلمس مصدر الصوت). على المستوى الافقي. ثم لأن المساعد ظهير(Adjuvant) ، بحسب غريماس كذلك[٢٤]، فإن (السيد عبد)، هنا، يبدو كأنه ظهير داخلي، أي جوهري او ذاتي (Hyponymique)، أكثر مما هو ظهير خارجي، أي عرضي او موضوعي (Hypotaxique) ، تقريبا. ذلك لأنه ابو (سهيل)، البطل، موشكا على كونه هو: لقد كنت اقرأ افكار ابي بوضوح كامل، كأني اقرأ كتابا

سطرت كلماته بأحرف كبيرة/لقد انتهت علاقة ابي بالحياة. ودفن قيده فيها.. انه ميت ولكن انا حي.. كيف يجتمع الحي مع الميت؟ اني املك كل احاسيس الحياة، ولكننا نقف على أرض واحدة،[٢٥]. لذلك هنا، بهذا الوقوف الثنائي ذي الارضية الاحادية، يتجه تركيب القص اتجاها ثانيا، ضمن تلك الاتجاهات المتشعبة والمتعددة، وهو اتجاه ديني، أي مضموني لا شكلي، عندما يصرح البطل (هكذا حدث نفسه ابي) معلنا ـ على لسان ابيه حصرا ـ عن: انه يملك العقل وهذا ما يضعه قريبا من مصاف الآلهة، والكتاب المقدس يشهد له بذلك، عندما يقول "لقد اصبح الانسان كواحد منا عارفا الخير والشر"[٢٦].

٣ـ٢ـ١ـ٣ـ٣: فاذا قيل بأن في هذا التضمين ـ "لقد اصبح الانسان كواحد منا عارفا الخير والشر" ـ انوجادا للغة داخل لغة، مثلا، فإنما يرد على قول كهذا بأن الخطاب القصصي (Discours narratif) هو ـ نفسه ـ عناصر لغوية مستعملة من سارد لايراد حكايته في صلبها. فضلا على ان وصف هذه الـ((عناصر)) بالـ((لغوية)) مستخدم بالمعنى العام لكلمة "لغة"[٢٧]، هنا، أي كل نظام اصطلاحي مخول للتعبير. من ثم، تحصيل حاصل، فإن هذا النظام، الاصطلاحي، الذي خول للتعبير عن الدين، في الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٣ـ٢:)، هو، ذاته، الذي سيخول للتعبير عن اتجاه ثالث، من الاتجاهات المتشعبة والمتعددة لتركيب القص، يتمثل في "المزدوج الجنسي"[٢٨].

٣ـ٢ـ١ـ٣ـ٣ـ١: قد تكون البداية الحقيقية لهذا الاتجاه، الثالث، هي، تلك، التي انبعثت، فجأة ـ؟ـ حين تلاشى، لاحقا، ما كان، سابقا، يبعد (المرأة) عن ذاكرة (البطل). في الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٣ـ١:)، اذ "تحركت المرأة محاولة الوقوف، وكمن تلدغه افعى قفزت من مكاني. رباه... انها لا غير... بجسدها، باغرائها، تحمل كل هذا بأمانة الى العالم الآخر."[٢٩]. إنه عالم، آخر، لا سابقة (Prolepse) ، بإيراد حدث لاحق أو الاشارة اليه مسبقا، ولا لاحقة (Analepse)، بإيراد حدث سابق او الاشارة اليه ملحقا، فيه، أو عنه، على الرغم من انهما، كما يعرفهما جينيت[٣٠]، عمليتان سرديتان. لكن ثمة تفصيل لاحق، بعد اجمال سابق، حيث "تمايلت المرأة التي كان عليها ان تكون امي لتجعل كل جزء من جسدها يحمل الاثارة والاغراء. ودفعت بشعرها الى الوراء، ومالت قليلا لتجعل نهدها اكثر بروزا، ثم مدت احدى ساقيها الى الامام والاخرى الى الخلف"[٣١]. ولهذا التفصيل، اللاحق، استكناه، ايضا، مفاده ان تمايلها، الذي اعقبه ميلانها، يصل بهذه (المرأة) الى حد انها: ربما كانت في اعماقها تفكر باغراء هذا الصوت المنبعث من كائن غير مرئي[٣٢]. نعم، وفقاً لابنها: كنت اقرأ افكارها جيدا[٣٣].

٣ـ٢ـ١ـ٣ـ٣ـ٢: غير ان التحول في مكان الرواية، سرديا، من (العالم الآخر)، حيث (المحكمة) في (الفصل الثاني)، الى "العالم الاول"، حيث "المستشفى" في (الفصل الثالث).

بما يشبه المشهد الشامل الملحمي (Panorama epique) ، الذي يصطلح اميل ستيجر عليه (Uberschan)بالالمانية[٣٤]. احال "البطل"، الابن. في علاقته مع (المرأة)، الأم، من قارئ لافكارها الحاضرة[٣٥]، هنا، الى سارد لاحداثها الماضية[٣٦]، هناك، حيث يؤكد هو: اني احدق في صور الماضي واضيف بعضها الى بعض وانقلها بأمانة[٣٧]. فبعدما ينتهي من نقل صور "ابيه" في (الفصل الرابع)، المستهل هكذا (ابي هل احبه؟..... نعم! هل امقته؟.... نعم!)، سوف يبتدئ في نقل صور "امه" منذ (الفصل الخامس)، المستهل هكذا (أمي هل احبها....؟ لا/هل امقتها....؟ لا)، مدركا ان (في قبضتها مفتاح الفردوس، تستطيع ان تفتحه وتغلقه متى تشاء،). لكنه، كان، يدرك، ايضا، انها ولدت بعد اقتران جده بجدته (على موائد القمار الغنية العامرة بالمال والمتعة،) بحيث جاءت (بجمال الليالي الحمراء وسحرها) ثم (عندما اصبحت شابة حملت بأمانة واخلاص اخلاق هذا البيت الذي ينافس النوادي الليلية في عملها،). انها (فتنة). هكذا سميت، ما لبثت، يقول ابنها، ان اخذت، بعد ذلك، تجود بجمالها على من حولها، فتيانا وشبانا، ومنهم (السيد عبد)، ابوه، الذي استطاعت (ان تدفعه ليتقدم بطلب يدها بعد ان منحته القليل من الشرعية لمداعبة جمالها الفاتن،) حيث (تم الزواج قبل الزواج) وهنا (انتهت مراهقة امي في احضان ابي ونجم عن ذلك طفل هو انا).

٣ـ٢ـ١ـ٣ـ٣ـ٢: لم ينته (سهيل) من سرد الاحداث الماضية ـ الأمومية هنا ـ بهكذا مجمل "Sommaire"[٣٨]، ما بين انتهاء (مراهقة) ونجوم (طفل)، على الرغم من خطورة كل ما هو قبله، مذ ولدت (فتنة) فوق (موائد القمار)، بل ثمة (صور) من (الماضي) أخطر، فأخطر، عن "امه". فها هو (الدكتور) ، طبيبه الخاص، قد (اقترب منها اقترابا لا مبرر له) حتى (التحمت الشفاه وتشابكت الايدي، وتداخلت السيقان) كأنهما ـ هو وهي ـ "قطعة واحدة"[٣٩]. وها هو ذا (احمد)، الكاتب المسرحي، يصرف عليها نقوده ـ سخيا ـ بينما (هي تجود عليه بجسدها) الذي (يتلوى كالثعبان)، في (الفصل السادس)، إذ يوفر لها (الشعور بالشباب المتجدد والاثارة الكافية)، في (الفصل السابع)، بحيث تمارس "الحب" معه[٤٠]، ضمن (الفصل الثامن). حتى على (اشلاء) ابنها، اشلائه (المقطعة)، في داخل المستشفى[٤١].

٣ـ٢ـ١ـ٤: بهذه الصورة، حيث تنهل أمه (الحب كأسا فكأسا) فيما الإبن (يتجرع الحياة قطرة قطرة)، يربط (البطل) ماضي (المرأة) بحاضرها: لا شعوريا.... ارتد طرفي بسرعة نحو امي فرأيت جسد احمد يحجبها عني وقد التفت ذراعه حولها واصبحت لا ارى منها شيئا لقد سترها بجسده[٤٢]. لذا سيتحاشى (سهيل) استهلال (الفصل التاسع) بوصف

ذاتي، كالذي استهل الفصل الثامن به "لا ازال موجودا. واحس بحركة غير اعتيادية في الغرفة،"[٤٣]، فيستهله بتمن عمومي (ايها الماضي ليت النسيان يطويك وتذوب بين طياته!). هذا يعني، مما يعنيه، ألا يعير أي اهتمام لأمه (المرأة)، التي: سترها ـ احمد ـ بجسده، لأنه سيعير كل الاهتمام ليده (اليمنى)، التي: ضاعت بين مئات الايدي، اذ اعطى لنفسه عهدا بإيجادها، حتما، على الرغم من صعوبة هذا الايجاد (رباه كيف لي ان اجد يدي بين كل هذه الايدي؟). بعد جهود مضنية، عديدة، ذات تواجد وصفي، ذاتي وموضوعي، يدخل في نطاق تجربته الادراكية، او المعرفية "Cognitive"[٤٤]. يغدو قريبا من يده: ذهبت في اليوم التالي الى حديقة الحيوانات لأرى القرد الذي يحمل يدي[٤٥]. وحين يجدها، حيث: القرد ذو اليد الآدمية، ثمة منظر مرعب (. مد الغوريلا يده التي هي يدي وبدلا من ان يتناول الموزة اقتطع يد الطفل مع الموزة والتهمهما سوية،). إذن (لقد خسرت آدميتها) يده، اليمنى، التي كان بها، خصوصا، يسحب: حيوانا يحمل الزاد والمؤن، في الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٢:)، اذ: اصبحت تتحرك وكأنها يد حيوان، صارت: تتحرك بطواعية متناهية وعبث حيواني[٤٦]، وفي هذا التحرك، بالضرورة، تلميح الى بداية الحياة: اصل الانسان. ثم ان تلميحا كهذا، لهذه البداية/لهذا الاصل، لا يلبث، قبل/اثناء/بعد ((ذلك))، أن يغدو محض تصريح، بهما، عبر أربعة حوارات متتالية، طيلة (الفصل التاسع)، بين: (السيد ع)، من جهة أولى، وبين: (أحدهم) ـ (السيد ل) ـ (الطبيب) ـ (السيدة س) كلٍّ على حدة[٤٧]، من جهة ثانية، فضلا عن حوار خامس، قبيل انتهاء الفصل ذاته، بين (الاول) و(الثاني)، بحسب سماعه من (سهيل) إثر دنوه منهما، حيث: في الطرف الاقصى كان هناك اثنان يتحاوران[٤٨].

٣ـ٢ـ١ـ٥: الذي حدث ليده، اليمنى، من انفصال عنه، عن جسمه، سوف يحدث لكل اشلاء (سهيل)، اشلائه الممزقة، اذ: وزعت الى جهات متعددة[٤٩]. من الممتع، هنا، ان هذه الاشلاء، في رواية اسمها (الاشلاء المقطعة)، حين تتوزع نحو (جهات متعددة)، بعدما (جمعت)، تتساوق مع تركيب القص، في الرواية نفسها، وهو يتفرع الى اتجاهات متشعبة، كما في الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٣:)، ما يعني ورود نمط خطابي جديد "Une nouvelle categorie discursive"[٥٠]. إنه مقياس موضوعي دقيق، فاصل، يربط، مقاطع هذا النص، الروائي، ما بعد (الفصل الثامن)، خصوصا، بتحوله من نمط خطابي الى نمط آخر، مغاير، حيث المرور من مقطع وصفي الى مقطع حواري، مثلا، وسواه من المرورات.

٣ـ٢ـ١ـ٥ـ١: ففي (الفصل التاسع)، بعدما تملكته قوة عارمة على القيام للبحث عن اشلائه "المقطعة" المفقودة[٥١]، يعطي (سهيل) عهدا لنفسه بإيجاد يده اليمنى. وفيما

هو: بين كل هذه الايدي[٥٢]، التي ضاعت يمناه بين مثائتها، يتوقف عند يد (كانت تخضع بحركاتها لتفكير مجموعة من الحمقى والمنتفعين، والجبناء) فـ(تجعلهم يتصرفون كما تؤشر لهم). صاحب هذه اليد، واسمه (السيد ع)، كان (يترأس جمعية الحفاظ على البيئة من التلوث، ويعقد اجتماعات دورية معهم لشرح اهداف هذه الجمعية وخطة عملها). هنا يأتي مقطع حواري، حيث (احد الاجتماعات) و(الجلسة التالية) و(في المستشفى) و(الشارع المحاذي)، مذ "تفقد السيد ع افراد مجموعته كعادته" حتى "خطت يد السيد ع هذه الكلمات العظيمة"[٥٣].

٣ـ٢ـ١ـ٥ـ٢: وفي (الفصل العاشر)، بعد بحث وتدقيق متواصلين، اكتشف (سهيل) ان ساقه، احدى ساقيه، قد ارسلت داخل تابوت الى عائلة احد رفاقه، السابقين، الذين كانوا معه في قمة الجبل[٥٤]. عندها قرر الذهاب الى القبر المشترك[٥٥]، بينه وبين رفيقه[٥٦]، ليسترجع ساقه المستولى عليها. وعندما وصل اليه، ليلا، رأى شبحا، في الظلام، يقترب من القبر، هذا، ثم يخرج معولا، من عدته، راح به (يضرب بخفة ودراية). هنا يأتي مقطع حواري[٥٧]، حيث (الرجل لابد انه سارق جثث)، مذ تقدم (سهيل) من (الشبح) هذا (الذي كان دائبا في عمله) حتى (اخذ سارق الجثث معوله واختفى في ظلمة الليل البهيم).

٣ـ٢ـ١ـ٥ـ٣: اما في (الفصل الحادي عشر)، اذ سلم بفقدان يده اليمنى واحدى ساقيه[٥٨]، فكان على (سهيل) البحث عن اعضائه التناسلية. لقد فقدها، لا يعلم كيف ذلك، وربما انتزعها ابوه، منه، حين (اصبح عاجزا). أي (عندما ينتهي الحب يبدأ الجنس)، وان كان (جنسا) ضعيفا، ثم: حين يبدأ الجنس تنحسر عن الفرد كل طبقات المدنية الشفافة التي غلفت النزعات الحيوانية للانسان[٥٩]. هنا أيضا يأتي مقطع حواري[٦٠]، قرأه ذات مرة (في احد الكتب)، مذ (انني احبك ولذلك اتعذب) حتى (هل هذا يعني ان المحب يتحد بالكون ويذوب فيه).

٣ـ٢ـ١ـ٦: المقاطع الحوارية هذه[٦١]، التي وردت في الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٥:)، تؤكد ان علاقة السارد بالحكاية، التي يرويها، تشبه علاقة التداخل، التي يضعها جينيت ضمن التعالي النصي "Transtextualite" [٦٢]، كونها تقرن النص بمختلف الانماط الخطابية المنتمي اليها. من هنا، من هذا الشبه العلاقوي، فإن (سهيل)، ساردا، داخل (الاشلاء المقطعة)، حكاية، غريب عنها، مرة، ومتضمن فيها، أخرى. عند كل فصل، من فصولها الاثني عشر، وصولا الى (الفصل الاخير). بيد ان ثمة تميزا لهذا الفصل، عما سبقه من فصول، يتمثل في ان استهلاله، الذي يستغرق ثلاثة سطور، يقدم السارد غريبا ومتضمنا (كل شيء هادئ في الغرفة، الميل الاحمر يأبى الا ان يرتفع وينخفض بإصرار متزايد، معلنا ان الحياة

ماتزال تسري في جسدي المربوط بإحكام الى السرير). اما متنه. تبعا لهذا التقديم، ففيه، حتى الاستغلاق، على مستوى حضور السارد، الغريب / المتضمن. ثلاثة اوضاع.

٣ـ٢ـ١ـ٦ـ١: اول هذه الاوضاع. الثلاثة، هو، ذلك الوضع، الذي يلعب فيه السارد دورا ناقلا، ملاحظة او مشاهدة، من حيثيتي الوصف ثم الحوار. فمن الحيثية الاولى. الوصفية. ثمة (الوجوم يسيطر على ابي وامي اللذين يجلس كل منهما امام الآخر، ويرى صورته في مقلة الآخر، لقد تفاعل الهدوء ببطء قاتل مع الوجوم، ليجعل من امي وابي تماثيل من صنع فنان يزدري الحياة). ومن الحيثية الثانية. الحوارية، ما يأتي:

أ ـ قطع حبل الصمت قول ابي لأمي.

:: ملعونة هذه الحياة لم يبق لنا اصدقاء بالمعنى الحقيقي.

ردت امي قائلة: انت تفكر بالاصدقاء فكر بهذا الولد الذي يرقد جثة هامدة.

تمتم ابي متبرما: لا ادري الى متى نبقى هكذا؟ هذه كارثة لا حي فيرجى ولا ميت فيرحم.

ب ـ نهضت امي من مكانها. شغلت نفسها بترتيب بعض الحاجات في الغرفة. لكي لا يرى ابي التعابير التي ترتسم على وجهها.

ج ـ قالت وهي تتظاهر بالهدوء التام:

:: هل شرعت في بناء العمارة؟

رد ابي:ـ المقاول سوف يتبنى الموضوع. لا تخافي العمارة باسمي واسمك.

ابتسمت امي برياء وقالت: المهم سلامتك ووجودك .

٣ـ٢ـ١ـ٦ـ١ـ١: واضح، مما تقدم اخيرا، ان (سهيل) غير موجود في الحيثية الوصفية (الوجوم يسيطر على ابي...). هذا، اللاوجود، ينطبق، ايضا، على ((ب)) من الحيثية الحوارية (نهضت امي من مكانها...). وعلى الرغم من ان ((ب)) شبيهة بالحيثية الوصفية، تلك، لكنها تقع ضمن الحيثية الحوارية، هذه، لارتباطها الشبه مباشر بـ((أ))، اولا، ولاتصالها الجد مباشر بـ((ج))، ثانيا، على التوالي.

٣ـ٢ـ١ـ٦ـ١ـ٢: ارتباط ((ب)) مع ((أ))، ارتباطا شبه مباشر. جعل من (سهيل) شبه موجود. انه، في ((أ))، مجرد (الولد الذي يرقد جثة هامدة)، بحسب رد الام. او (لا حي فيرجى ولا ميت فيرحم)، بحسب تمتمة الاب، وكلا الحالين، الاحادي ((الرد)) والثنائي ((التمتمة))، شبه وجود. فهو (جثة هامدة) في غرفة ضمن مستشفى. ليس في لحد تحت قبر، أي، بمعنى، انه (لا حي) لكنه (لاميت). اما اتصال ((ب)) مع ((ج))، اتصالا جد مباشر، فقد جعل من (سهيل) جد معدوم. اذ ان (العمارة) بإسمي ابيه وامه، فقط، ولا اثر لإسمه بخصوصها، حسب رد الاب للأم، كما ان (المهم) هو سلامة ابيه ووجوده، ليس

غير، ولا اهمية لسلامته ووجوده هو، أي (سهيل)، حسب قول الام للاب.

٣ـ٢ـ١ـ٦ـ٢: الوضع الثاني، بعد وضع الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٦ـ١:)، هو، ذلك، الذي يقوم السارد فيه بسردٍ، وصفي وحواري، يكون ـ خلاله ـ بطلا له. هذا يتضح، بدءا، مما يقوله (سهيل)، عن امه، مؤكدا (المشكلة اني اكره هذه المرأة) ومضيفا (انا اقول ان لها قلب لبوة وليس قلب كلب). انه بطل سرده، إذن، حتى عندما (دخل احمد وبيده كتاب، عنوانه الى الداخل)، حيث (تغيرت الوجوه وحل البشر والمرح)، فيقول (لم استطع ان اميز الكتاب فما يزال عنوانه نحو الداخل). ولسوف يتبين، لاحقا، ان (كتاب) احمد، الذي يضيف (سهيل) انه: سأل عني والتفت ليلقي نظرة علي[٦٣]، هو محور هذه البطولة، السردية، ابتداء من قوله (ألم اعدكم بأن احول موضوع ابنكم سهيل الى قصة وها هي معي) وانتهاء الى قوله لأم سهيل (وهو يفح بصوته: كل ذلك من اجلك انت) حيث (مسك الكتاب وهز به ملوحا لها).

٣ـ٢ـ١ـ٦ـ٣: اما الوضع الثالث، الاخير، فهو يجمع بين الوضعين السابقين، ذينك، ويزيد عليهما. اذ ان السارد، هنا، يؤدي دور ناقل، كما في الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٦ـ١:)، يتولى سردا، كما في الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٦ـ٢:)، لكن لغيره، ليس له، مع الاحتفاظ ببطولته. انه، بعبارة اوضح، ينقل، نصا، ما يقرأه في كتاب (احمد)، الكاتب، الذي يسرد (قصةً) بطلها (سهيل). يمكن تلخيص هذا النقل، الذي يبدأ بقول (سهيل) ماضيا (امسكت الكتاب واخذت اتصفحه على ما تبقى من النور)، بما يأتي من مقتطفات (سهيل) للقصة:

أ ـ وقرأت في الفصل الاول ما يلي:

(نشأ وترعرع في كنف أم تنحدر من بيئة ذات ثراء وجاه،)

ب ـ هنا شعرت بأني متعب علي ان اقلب الصفحات سريعا في احدى الصفحات وقعت عيني على ما يلي:

(في المتوسطة بدأت تظهر بوادر شخصيته القوية المليئة بالثقة والاعتزاز،)

ج ـ قلبت الاوراق في احدى الصفحات قرأت ما يلي:

(في احدى الليالي ذهب ليوصل صديقه الى البيت وكما شرح لي الحادث فقد اعطى مفاتيح السيارة الى صديقه ليقوم هو بقيادتها،)

د ـ صداع قوي في رأسي لقد بدأ ينفجر كأن هناك بركانا ينفجر تصفحت الاوراق وقرأت ما يلي[٦٤]:

(بدأ يعكف على قراءة الكتب بشغف ونهم وكأنه يحاول تفسير الارادة الكونية دون وعي منه،)

هـ ـ ربما يحاول خلق شخصية يرغب هو في نقلها الى عالم الوجود، سأواصل القراءة قلبت الصفحات وقرأت ما يلي[٦٥]:

(في الكلية كان يساهم في كل النشاطات الطلابية بما كان يملك من ثروة ادبية فكان يدمج المقالات التي يتكرر فيها الكثير من الكلمات،)

و ـ سأواصل القراءة ويبدو اني اوشكت على النهاية... فتحت الكتاب وقرأت ما يلي:

(علي ان افتح باب التاريخ، فهو يوصد ابوابه امام الجبناء والتخاذلين سأحتل صفحات منه)، هذا ما كتبه سهيل، هكذا كانت المقدمة لدفتر مذكراته التي استلمتها من والدته[٦٦]،

٣ـ٢ـ١ـ٧: مما ورد في الفقرات الرئيسة السابقة[٦٧]، بملحقاتها كافة، ثمة خلاصات مهمة. لقد تأكد، خلاصة اولى، ان البنية الحكائية، بصفتها ((ظاهرة اصلية)) طبعا[٦٨]، لا تخص ((الحكاية)) فقط، كما يبدو للوهلة ((الإسمية))، إنما تعم ((الاقصوصة)) و((المسرحية)) و((القصة)) و((الرواية)). لذا، خلاصة ثانية، فقد امكن استنباط معطيات ((الحكاية))، على اساسٍ من كونها مجموع الاحداث المسرودة " Ihistoire racontee"، في رواية (الاشلاء المقطعة). هكذا، خلاصة ثالثة، وقع استعمال "المثال الوظائفي"[٦٩]، تطبيقيا، على هذه الرواية. من ثم، خلاصة رابعة، فإن تحليلا وظائفيا كهذا، الذي، اجري لها، او اريد تطبيقه عليها، افادها، وسط اشكالية التلقي العام مع النقد الخاص، أكثر، فأكثر، مما يفيدها اي تحليل آخر. يكفي، خلاصة خامسة، ان هذا التحليل، الوظائفي، يبين ان لساردها احدى عشرة وظيفة: ابلاغية/ استشهادية/ افهامية/ انتباهية/ انطباعية/ آيديولوجية/ تأثيرية/ تعبيرية/ تعليقية/ تنسيقية/ سردية. صحيح، خلاصة سادسة، ان هذه الوظائف، الاحدى عشرة، تباينت، كمّاً وكيفاً، في ما بينها، على مستوى السرد الروائي، لكن الاصح، بالضرورة، انها اجتمعت، تقودها الوظيفة السردية، فضبطت التواجدات المختلفة للسارد. بذلك، خلاصة اخيرة، استطاع السارد، هذا، ان يقول بأن (السقوط من الجبل) ما هو سوى "الزحف نحو الهاوية"[٧٠]، في الرواية، حيث "الهاوية" سفح، كما (الجبل) قمة، و"السفح"، هنا، لئن كان نهاية موتية، خاتمة، قد يصير بداية حياتية، فاتحة، لكن: ربما في العالم الآخر[٧١].

٣ـ٢ـ٢: في جميع رواياتها؛ الصادرة حتى الآن، تلجأ أمال كاشف الغطاء صوب؛ او نحو؛ استحضار الخارج "Extradiegetique"[٧٢]. اذ: خارج المتون الفصلية لهذه الروايات؛ ثمة؛ دائماً أم غالباً أم احيانا؛ تمهيدات واهداءات ومقدمات وايجازات. بقوة؛ ان جاز وصف كهذا، ينطبق ذلك ـ هنا ـ على: قطط وفئران[٧٣]. فهذه الرواية[٧٤]، الثانية ضمن ست روايات[٧٥]، تحتوي اربع صور للخارج؛ المستحضر فيها؛ هي: التمهيد ـ الاهداء ـ المقدمة

ـ الايجاز. مايميز هذا الاحتواء؛ عن سواه[٧٦]: ان كل صورة من هذه الصور المحتواة: الأربع، لها ثنائية عاملة وفق ترافقية الشكل والمضمون[٧٧]. تميز كهذا؛ بدوره، يعني. في الدرجة الأولى: ان جميع ثنائيات التمهيد والإهداء والمقدمة والايجاز، تواليأ وتوازيا، تتسق مع ثنائية العنوان[٧٨]؛ حيث: قطط /فئران؛ خارج المتن. أي ان هنالك اتساقا فذاً، وإن كان عضوياً، بين الخارج المستحضر؛ بأربع صور؛ وبين العنوان الحاضر: حتماً: بصورة واحدة. غير ان فذاذة الإتساق؛ هذا، لن تكون كذلك، بحق؛ إلاّ؛ و((إلاّ)) فقط: اذا عُرض على الداخل المتني؛ ذي الفصول الثمانية، فوافقه، ولو نسبياً: ذاك الخارج؛ المتسق مع العنوان ثنائياً، بجميع صوره الأربع[٧٩].

٣ـ٢ـ٢ـ١: التمهيد [بسم الله الرحمن الرحيم]

٣ـ٢ـ٢ـ١ـ٠: يتواتر العنوان؛ المعطى لهذه الرواية؛ اربع مرات. ثمة مرتان على الغلافين الخارجيين؛ الأول والأخير؛ من جهة اولى. وثمة مرتان على الصفحتين الداخليتين الأولى والثالثة؛ حسب الترقيم المبتدأ بـ(٥)؛ من جهة ثانية.

٣ـ٢ـ٢ـ١ـ١: مابين الصفحتين الداخليتين. تينك؛ أي في الصفحة الداخلية الثانية، تحديدا، يقع التمهيد "بسم الله الرحمن الرحيم"[٨٠]. هذا على مستوى موقعه؛ اولاً؛ وهو؛ كما يبدو ذلك واضحاً؛ موقع ثنائي. فالتمهيد؛ هذا، سبقته المرة الثانية للتواتر العنواني: في الصفحة الداخلية الأولى. وضمته الصفحة الثانية للداخل المرقم: منذ (٥) حتى (١٠٩). فمنحتاه ثنائيته.

٣ـ٢ـ٢ـ١ـ٢: أما على مستوى شكله: ثانياً؛ فالتمهيد يتكون من اربع وحدات لغوية؛ ضعف وحدتين لغويتين اثنتين: احداها متميزة ثنائيا. انها الوحدة اللغوية الثانية: أي (الله)؛ اذ تحتمل كلا من الوحدتين اللغويتين التاليتين؛ لها، أي (الرحمن) و(الرحيم). هذا الإحتمال ثنائي: من الوحدة الثانية؛ حيث هو انفرادي وازدواجي؛ من جانب اول: وحيث هو لفظوي ثم معنوي؛ من جانب ثان: في آن واحد. ذلك لأن كلتا الوحدتين المحتملتين: الثالثة والرابعة: تنتميان الى جذر لغوي واحد؛ بعينه، هو الجذر "ر ح م"[٨١].

٣ـ٢ـ٢ـ١ـ٣: لذا على مستوى مضمونه؛ ثالثاً؛ فإن للوحدة الثانية من التمهيد؛ عن وحدتيه الثالثة والرابعة؛ تميزاً كذلك. اذ ان لهذه الوحدة؛ ومن هنا تميزها، تواجدات اربعة في المتن. كما ان من الممتع: مما يزيدها تميزاً: ان تُمظهر هذه التواجدات شخصيتان اثنتان.

٣ـ٢ـ٢ـ١ـ٣ـ١: فثمة: اولاً، "جودي". انه: سابقاً؛ ذاك [الذي كان يحمل الفئران المسمومة سراً ويلقيها في طريق القطط عند ذهابها وإيابها.]. لكنه: لاحقاً؛ قد [اعتلى

المنبر] قائلاً: نحمد الله، لم يعد هناك مسموح وغير مسموح فكل شيء ولّى، وعهد الظلم والاضطهاد ذهب الى غير رجعة[٨٢].

٣ـ٢ـ٢ـ١ـ٣ـ٢: وثمة "سالم"؛ ثانياً، كما [كان يدعى في الطفولة، وبمرور الزمن تقلص اسمه واصبح "س"،]. المهم، هنا، لقد [قرر ان يتجول في المجمع فشاهد الجميع في حركة دؤوبة،[٨٣]، فحمد الله لأنه وجد ضالته]. ثم انه، بعد ذلك، قد [اخذ يضرب في الطرق على غير هدى[٨٤]، بدت لافتة تشير الى وجود حي سكني، فشكر الله لأن قدميه لم تخذلاه في الوصول الى غايته]. اخيراً، حيث استغلاق الرواية، ها هو [اجاب بكلمات متقطعة: لم نعرف... من اين نطلب... الحرية. من اين نطلب... الكرامة. من اين نطلب... لقمة العيش. انها من الله... وليست من الجرذان!].

٣ـ٢ـ٢ـ٢: الإهداء [مهداة الى احفادي ارجو ان يقرؤوها بإمعان.

مهداة الى عمتي حميدة.

جدتي تاجة.
خالتي باشا.
أمي ملوك.
لهم يعود الفضل في توجيهي وتربيتي.]

٣ـ٢ـ٢ـ٢ـ٠: واضح؛ هنا؛ ان هذه الرواية (مهداة الى) جيلين جمعيين اثنين. اولهما عمومي؛ على الرغم من كونه احادياً، يتمحور في (احفادي). اما ثانيهما فخصوصي؛ مع انه رباعي، يتحور الى (عمتي حميدة) و(جدتي تاجة) و(خالتي باشا) و(أمي ملوك). ويبدو الجيل الأول مستقبليا؛ اكثر منه حاضرياً؛ بدلالة (ارجو ان يقرؤوها بإمعان). فيما يبدو الجيل الثاني ماضوياً؛ اكبر منه حاضرياً كذلك؛ بدلالة (لهم يعود الفضل في توجيهي وتربيتي). بيد ان تجايلاً حاضريا؛ مضارعياً بالتأكيد: لابد؛ له، ان يُمَظْهِرَ في المتن؛ الداخل؛ ثنائية الماضي ((جدتي ـ مثلاً ـ كونها الثانية في الجيل الثاني)) والمستقبل ((احفادي ـ حصراً ـ كونهم الوحيدين في الجيل الأول)).

٣ـ٢ـ٢ـ٢ـ١: فـ: بعد نضال عنيف، وتضحيات جسيمة في الصراع الدائر بين الفئران والقطط، هذا النضال الذي يمتد لقرون عديدة[٨٥]، ماضياً. تعترف القطط بـ: حق الفئران بأن تعيش حياة حرة كريمة، وحقها بالتمتع في الهواء الطلق وابداء آرائها ومعتقداتها[٨٦]، مستقبلاً، وهذا الإعتراف، حاضراً، هو [خطوة جداً متطورة في العلاقات بين فصيلين من فصائل الحيوان التي احتدم الصراع بينها لقرون طويلة]. ثم ان الزعيم "ميمون"؛ اثر هذه الخطوة؛ قد [هنأ نفسه وزملاءه بهذا اليوم السعيد]؛ الحاضر، وقال [لقد تعرضنا الى الحبس الإنفرادي]؛ الماضي، مضيفاً [لأننا كنا نسعى لغد افضل]/المستقبل. لكن هذا الغد؛ المستقبلي، ليس سوى استبدال؛ فقط؛ لشعار الأمس: الماضوي؛ بشعار اليوم؛ الحاضري.

حيث يقول "فوزي" بإعتداد [اذا كان ماركس في يوم من الايام طرح شعار (ياعمال العالم اتحدوا) فالآن يجب ان نقول (ياطلاب العالم اتحدوا)].

٣-٢-٢-٢-٢: لذلك اطيح بكل من "ميمون" و"فوزي"؛ ماضياً، فـ[استلمت الحكم طليعة واعية مثقفة ثورية لديها برنامج عمل منظم]، حاضراً؛ هدفه: تطوير الحياة نحو مستقبل افضل[٨٧]. ولأن لهذه الطليعة رؤساء خمسة؛ هم "قادر" و"نادر" و"نعمان" و"سامر" و"كامل"؛ فقد "اعلن هؤلاء الرؤساء انهم سيمضون قدماً الى الأمام. ولاعودة الى الوراء"[٨٨]، نعم، حيث (الامام) مستقبل و(الوراء) ماضٍ. اما الذي هو حاضر: بينهما، فهو ماض ـ ايضا ـ متمثل في من [كان يناصر الرؤساء القدامى ويعاضدهم]؛ ممن [بقوا على قيد الحياة]؛ اذ: رأى كل ـ واحد ـ منهم أن خير طريق للعيش بسلام هو الالتجاء الى عالم القطط، ولو انهم اعداء الأمس[٨٩].

٣-٢-٢-٢-٣: إلاّ ان هنالك حاضراً قادماً من المستقبل: مقابل هذا الحاضر العائد الى الماضي؛ حيث "اجتمع قادة الفئران الجدد، وهم من الشباب الواعي المتطلع الى غد افضل"[٩٠]، بحسب استهلال (الفصل الثالث)، فيما [الفئران كانت محتشدة بشتى الوانها. تهتف عاليا لجرذ المستقبل السعيد]، ذلك "الذي سيكون بحجم القط". أي [لجرذ السنين المقبلة]، المستقبلية، لولا ان التطلع نحو (غد افضل): حيث جرذ: المستقبل السعيد/السنين المقبلة، سوف ينتهي [بالدعوة الى الإنقسام لفريقين]، ابيض واسمر[٩١]؛ اثر [خلاف ـ بين ـ الاشقاء]، هدفه: انشاء مستقبل افضل[٩٢]، من خلال آراء ومعتقدات ومبادىء، متناقضة[٩٣]، قد [تكون درساً للاجيال القادمة]. احد المتناقضات هذه؛ الرأيوية والمعتقدية والمبدئية؛ هو، مثلاً؛ ما اقترحه "رافع" في: ان الغاية بناء مستقبل افضل وغد مشرق وجيل سعيد[٩٤]، حيث (نال أغلبية الآراء)، موضحاً [بأن الغاية تبرر الوسيلة].

٣-٢-٢-٢-٤: بفعل هذه الثنائية التبريرية؛ للغاية ((مستقبلاً)) بالوسيلة ((ماضياً)). تحول الحاضر من مُمظْهِرٍ لثنائية عاملة ((الماضي/المستقبل)) الى مُجَوْهَرٍ في ثنائيتين خاملتين ((الماضي/الحاضر)) و((الحاضر/المستقبل)). ذلك لأن: الزمن لم يعد له معنى[٩٥]، ومن هنا [فالاحداث متشابهة ومتكررة] اذ [تعيد نفسها] وفق [نفس الكلمات والأفكار]. بحيث صار [الامس كاليوم واليوم كالغد]. ذاك [انه الموت الزمني]: حين "يفترس احداثه، ثم يفرزها واحدة في فحواها ومحتواها"[٩٦]. وهو يحيل المستقبل ((احفادي)) والحاضر ((عمتي حميدة/خالتي باشا/امي ملوك)) والماضي ((جدتي تاجة)) الى خيال واحد.

٣-٢-٢-٢-٥: هكذا: آلاف الفئران صغاراً وكباراً تداخلت ايديها وارجلها ولم يبق لها

سوى وجه كأنه غادر القبر لتوه[٩٧]، حيث [يطل مجهداً نحو السماء]، لكي يعلن: ان كل شيء كما هو[٩٨]. فذا "رئيس المجمع" واقفاً[٩٩]؛ و(كما هو)، يجتر الـ(كل شيء) نفسه [اننا نطمح الى بناء مستقبل افضل للاجيال القادمة،]، من حيث انه "مستقبل تسوده الحرية والمساواة والعدالة الاجتماعية"[١٠٠]، و"، اننا نعمل للاجيال القادمة وعلى الاجيال الحاضرة ان تعي جيداً منهاجنا"[١٠١]. ولا ينسى الرئيس، هذا، ان يشدد، بعد عدة تأكيدات ـ مراراً وتكراراً ـ بـ"اننا"[١٠٢]؛ على (ان) الـ(كل شيء) متمثل فيه وحده "اننا جميعا قلب واحد وجسم واحد وعقل واحد، شاء الزمن ان يقسمنا الى اجزاء ولكني امثلكم جميعاً في النهاية"[١٠٣].

٣ـ٢ـ٢ـ٣: المقدمة [لايسعني الا ان اعترف بأني متأثرة في هذه القصة بأسلوب جورج اوريل في قصته (مزرعة الحيوان) وكذلك كتاب كليلة ودمنة، ترجمة ابن المقفع، وقد يكون اوريل متأثراً به ايضاً، حيث عاش ردحاً من الزمن في الهند.

آمال]

٣ـ٢ـ٢ـ٣ـ٠: هذه المقدمة: الإعترافية: فيها متأثران: آمال آل كاشف الغطاء (قطط وفئران) + جورج اوريل (مزرعة الحيوان): من جهة اولى، وفيها مؤثران: جورج اوريل (مزرعة الحيوان) + عبد الله بن المقفع (كليلة ودمنة)، من جهة ثانية، معاً. هنا، من كلتا هاتين الجهتين الثنائيتين، يبدو واضحاً تأثر (قطط وفئران) بـ(مزرعة الحيوان) وهذه الثانية بـ(كليلة ودمنة). هذا البدو: الواضح، يقود الى ان في (قطط وفئران) تأثراً بـ(كليلة ودمنة)، اقوى من تأثر تلك الأولى بـ(مزرعة الحيوان)، تنبثق عنه ثنائية: المتأثر (قطط وفئران) + المؤثر (كليلة ودمنة). ولأن المؤثر؛ أي (كليلة ودمنة)، ذو ظاهر على لسان الحيوان وباطن في حياة الإنسان؛ كما اراد ابن المقفع لقراءته؛ فإن المتأثر، أي (قطط وفئران)، كان كذلك، كما ارادت كاشف الغطاء لكتابتها، وفق صيرورة ثنائية: ظاهرها الحيوان اساسياً والانسان ثانويا/باطنها الانسان اساسياً والحيوان ثانويا. لكن متن المتأثر (قطط وفئران)، على الرغم من عنوانه ((الحيواني)) البحت، لايخلو من حضورات مشتركة لهذه الصيرورة؛ ظاهراً وباطناً، حيث كل من الحيوان والانسان اساسي وثانوي في أي حضور من هذه الحضورات.

٣ـ٢ـ٢ـ٣ـ١: من (الفصل الأول)، في هذه الفقرة، ثمة [... عقدت القطط اجتماعا موسعاً،... والقى كبيرها بياناً،... وجاء في فقرات منه (ان العالم الحيواني رغم كونه اقدم

من العالم الإنساني......... استطاع ان يحافظ على اغلب اصنافه...، رغم... محاربة الإنسان. ان عالم الحيوان بإصراره على الحياة،...، جعل الإنسان... يعترف... بحق الحيوان في الحياة.][١٠٤].

٣_٢_٢_٣_٢: من (الفصل الثاني)، في هذه الفقرة، ثمة [...، قال قادر: اليس الجنس البشري هو ارقى الاجناس؟ اجاب نادر مبهوتا: نعم ولكن ما دخل هذا في الموضوع؟ قال قادر:...، نحن نقتدي بالانسان... قال نادر...: تكلم......؟ قال قادر:...، الانسان عندما يشيد داراً...، في مرحلة البناء يدخل كل العاملين.......، حتى الحمار...، نجده يستلقي مسترخياً داخل البناء...، والانسان يغض النظر.][١٠٥].

٣_٢_٢_٣_٣: من (الفصل الرابع)، في هذه الفقرة، ثمة [ان الطريقة التي استعملت لكي يسود الجرذان العاملة طابع الإستكانة والخضوع، هي طريقة معاملة الانسان للكلب،][١٠٦].

٣_٢_٢_٣_٤: من (الفصل السادس)، في هذه الفقرة، ثمة [تأوه الجرذ "ص" وقال:... هذه قصة الفيضان الذي دمر محاصيلنا......، هكذا البداية، والنهاية كالبداية، يفصلها... صيحات كالتي كانت تنبعث...، عندما كان الإنسان البدائي يمزق جسد ضحيته قرب نار مستعرة][١٠٧].

٣_٢_٢_٤: الإيجاز [الآراء والقيم والمبادىء تتوحد تحت العبودية
وعندما تبزغ شمس الحرية يقع الجميع تحت
وطأة عبودية السلطة والمال لقد انقسم مجتمع
الجرذان ليس في المبادىء والآراء واسلوب
العمل وانما في الصراع للوصول الى السلطة
وكان كلاهما يستنكر ويحتج ويصرخ الاّ ان النتيجة
واحدة ولم يكن ذلك الا رمزاً لحزب حكم
دولتين بنفس الآراء والاسلوب
د.آمال كاشف الغطاء]

٣_٢_٢_٤_٠: ثلاثية (الآراء والقيم والمبادىء)؛ التي تعني (الجميع)؛ لابد؛ لها؛ ان (تتوحد تحت العبودية) الاحادية: عبودية ((الإستعمار)). لكن (عندما تبزغ شمس الحرية)؛ أي ((الإستقلال))، تنتقل هذه الثلاثية ـ الآرائية/القيمية/المبادئية ـ من ((التوحد)) الى ((الوقوع)). اذ (يقع الجميع تحت وطأة عبودية) أخرى؛ غير تلك؛ هي العبودية الثنائية: (عبودية السلطة والمال). هكذا (انقسم مجتمع الجرذان)؛ على نفسه؛ أي صار مجتمعين

للجرذان. بيد ان ذاك الإنقسام، الذي يعني هذه الصيرورة: اذ حدث فعلا. فـ (ليس في المبادىء والآراء واسلوب العمل). لقد كان انقساماً في (القيم). تحديدا: حيث انوجادها في الثلاثية الاولى (الآراء والقيم والمبادىء) وانفقادها في الثلاثية الثانية (المبادىء والآراء واسلوب العمل). ان هذا الإنفقاد: بعد ذلك الانوجاد، هو، اذن: مانتج عنه (الصراع للوصول الى السلطة). ونتيجة لهذا (الصراع): الوصولي، كان ثمة رأسان سلطويان (كلاهما يستنكر ويحتج ويصرخ). هذه الثلاثية الثالثة: ثلاثية ((الاستنكار/ الاحتجاج/ الصراخ))، معناها (ان النتيجة واحدة). نتيجة مفادها، فحوى ومحتوى، انه (لم يكن ذلك الا رمزاً لحزب) واحد (حكم دولتين) اثنتين (بنفس الآراء والاسلوب). وهنا انفقدت (المبادىء) الموجودة في الثلاثية الثانية: كما انفقدت (القيم) الموجودة في الثلاثية الأولى، ولم يبق سوى (الآراء والاسلوب) ثنائية، وحيدة[١٠٨]، بها حكم حزب واحد دولتين اثنتين.

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ١: لذلك يختار المتن احدى الدولتين؛ هاتين: نموذجاً، تفصيليا، يصور فيه: او منه؛ كيف حكمها هذا الحزب ـ الواحد؟ ـ بثنائية (الآراء والاسلوب). الممتع؛ هنا: ان هذا التصوير: الكيفي، يبدأ في (الفصل الرابع)؛ وهو ثاني فصل زوجي، حيث ما [بعد الإنفصال بفترة قصيرة]. فالمتن: اولاً، يبرر اختياره، لهذا النموذج؛ عند (الفصل الثالث) استغلاقا [عرف عالم الحيوان... ان هناك مجمعين، مجمع الجرذان البيض، ومجمع الجرذان السمر، وكل له اراؤه... فاجتمع علماء الفكر... للإفادة منها،... فوجدوا انها متشابهة روحاً، إلا انها تختلف من حيث الترتيب... فسكتوا على مضض]. ثم؛ ثانيا، يبدأ تصويره، للنموذج ذاته؛ منذ (الفصل الرابع) استهلالا [بعد الإنفصال بفترة قصيرة، قرر رئيس مجمع الجرذان البيض "قادر"، التداول مع رفاقه ووضع منهاج.. للمجمع،][١٠٩].

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢: يستغرق هذا التصوير حتى نهاية (الفصل الثامن)؛ بعدما ينطلق منذ بداية (الفصل الرابع)؛ وهو الفصل الاخير للرواية. وتتواتر فيه؛ على مدى خمسة فصول، ثنائيات كثيرة. هذه الثنائيات، الكثيرة، تنقسم؛ من حيث التراتب الظهوري: الى ثنائيات ((مضمونية)) و((شكلية)) و((شكلية/مضمونية)).

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ١: تتركز الثنائيات المضمونية في (الفصل الرابع)؛ على مساحة عشر صفحات: من ما "بعد الإنفصال بفترة قصيرة،" الى حيث "الاخطاء الجسام التي ترتكب من قبل رئاسة المجمع."[١١٠]. فـ(بعد) ذلك (الإنفصال)؛ بعده (بفترة قصيرة)، تم [وضع منهاج ودستور للمجمع] حيث [تضمن الدستور الايمان الكامل بالحرية والإخاء، وحق الجرذان في حياة حرة كريمة] بينما [عبر المنهاج عن الايمان الكامل بالعيش في سلام مع اصناف الحيوانات الأخرى]. ولأن هذه "المقررات الجليلة"[١١١]، السابقة الذكر، الثنائية؛ الدستورية والمنهاجية، معا، سوف تعمل ـ تأكيدا غير قابل للشك ـ على: ظهور طبقات معادية في صفوف الجرذان[١١٢]؛ حيث "ستقوم بإحباط البرنامج"[١١٣]، اقترح (رافع)

الإستعانة بالقطط[١١٤]. لقمع هذا الظهور[١١٥]، لأنها [اعداؤنا في العلن واصدقاؤنا في السر][١١٦]. لقد قال [ان المفتاح الرئيس للنفس] كامن في [الاطلاع على طبائع المخلوق، ومعرفة نقاط القوة ونقاط الضعف] اذ [بتحريك نقاط القوة او نقاط الضعف طبقاً للحاجة، نستطيع ان نوجهه كيفما نشاء بمحض ارادته]؛ خالصاً الى [ان نقطة الإرتكاز بالنسبة لنا هي الموقع الذي نعرف فيه كل نقاط القوة والضعف للجهة المقابلة]، فمدحه (زعيم الجرذان البيض) مرتاحاً [انك تتمتع بحكمة "أوديس" وجبروت "هيرودس"][١١٧].
بهذا ((التمتع)) الثنائي: الاوديسي/الهيرودسي، كان [... استخدام جرذان من القتلة.......... برفع العقوبة عنهم... ورفع مستواهم الثقافي.... لمعرفة الألف من الياء وشهر حزيران من شهر تموز] و[توفير عمل لكل جرذ بغض النظر عن كفاءته... وعن ملاءمته للموقع الذي يحتله]. ولئن كان لـ(استخدام جرذان من القتلة) مقابلان؛ اثنان؛ هما [متابعة المشتبه في ولائهم وتصفيتهم جسدياً]؛ بحسب مهمة (رافع)؛ فلسوف يكون بـ(توفير عمل لكل جرذ) بعدان اثنان ايضاً؛ بحسب المهمة ذاتها، بعد [على المستوى الاعلامي] في [توفير مورد عيش ورزق لكل جرذ] ثم بعد [على المستوى الأمني] في [وضع كل الجرذان مباشرة تحت رقابة التنظيم الأعلى]. فحيث الغاية من البعد الأول [توفير فرص العمل لكل العاطلين]، اعلامياً، ثمة الغاية من البعد الثاني [ترويض طباعهم لكي يعهدوا الى الإستكانة والخضوع]؛ امنياً؛ مع ملاحظة [ان هناك بوناً شاسعاً بين الاستكانة والخضوع، وبين الطاعة والإلتزام]. اذ ان الثنائية الأولى؛ أي (الاستكانة والخضوع)؛ معناها [فقدان القدرة على التفكير، وغياب الإرادة القوية]؛ اثر [الرضوخ عن طريق الضغط والإرهاب]؛ في حين الثنائية الثانية؛ أي (الطاعة والإلتزام)؛ معناها [تفكير مطلق، وارادة حرة]. من هنا؛ حيث البون الشاسع بين هاتين الثنائيتين، فضل (رافع) الثنائية الاولى، على الثنائية الثانية؛ فضلاً عن [ان الطريقة التي استعملت لكي يسود الجرذان العاملة طابع الإستكانة والخضوع، هي طريقة معاملة الانسان للكلب]. ونتيجة لهذه الطريقة الثنائية؛ التي يعرِّف الإنسان فيها الكلب [ان الإستكانة هي على خط مواز مع اللقمة]، لوحظ [ان الوضع في القاعدة كان يختلف اختلافاً كليا عن الوضع داخل القيادة]. ففي الثانية؛ أي (القيادة)، قضي ان [تكون القرارات.. صادرة عن رئيس المجمع وبقية الاعضاء منفذون فقط]؛ علاوة على ان [القرارات آنية وفورية]؛ أما في الأولى؛ اي (القاعدة)؛ [فكل موقع يحتله عشرة بغض النظر عن كفاءتهم، لذا ادى ذلك الى اتخاذ عدة قرارات غير مدروسة]. هكذا [كان كل شيء يسير نحو الهاوية]؛ كونها (محصلته النهائية)؛ حتى ان (فريق القطط)؛ الذي استخدمه (رافع) ضد (جموع الجرذان)، اقترح [ان تكون هناك

حاجة ماسة لكل متطلبات المعيشة ومتطلبات الموت][١١٨].

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢: أما الثنائيات الشكلية؛ التي تظهر بعد تلك الثنائيات المضمونية، فتتركز في (الفصل الخامس)، على مساحة احدى وعشرين صفحة؛ منذ استهلاله حتى استغلاقه. ويبدأ هذا التركز مما [وراء مكتب ضخم،]؛ هكذا يصفه السارد، حيث [جلس جرذ له شارب كثيف وذيل طويل، رفع الى الأعلى، تتكدس امامه مئات الأوراق]. ثم [بعد ان عدل جلسته]؛ كذلك [رشف من فنجان القهوة]: اذا به قد [اخذ يسحب من الاوراق المكدسة بالتسلسل ورقة ورقة ويمعن في قراءتها]. هنا؛ استناداً الى هذه الكينونة (كانت كما يلي)، يتضح ان (الاوراق) المسحوبة، وعددها ست تحديداً، تتضمن حوارات ثنائية.

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢ـ١: أصل/الورقة الأولى:

"لو شاركنا احدى العوائل في جلساتها على طاولة الغذاء لسمعنا الحديث التالي (الزوج يبدو مرهقا)".

تعليق/بين (الزوجة) و(الزوج)

اصل/"يدخل جرذ صغير في السنة الأولى من عمره".

تعليق/فيدور حوار بينه (= الولد) وبين الزوج (= الأب)

أصل/كتبت ملاحظة أسفل الورقة "نقترح ان تنظم برامج عمل مرهقة كأعمال السخرة. بحيث يرجع الزوج في حالة تعب واعياء، يعجز معهما عن التفكير والكلام ويخلد الى النوم".

وقع تحتها ووضعها جانباً.

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢ـ٢: أصل/، وتناول الورقة الثانية

وقرأ ما يلي:

"في عائلة الجرذ (حليم) دار الحوار التالي".

تعليق/بين (الزوجة) و(الزوج)

أصل/كتب اسفل الورقة بقلم أحمر "انه يبحث عن قبر وكفن فالرجاء اسعاف طلبه فوراً" ووقع اسفل الورقة ووضعها جانبا

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢ـ٣: أصل/ وتناول الورقة الثالثة وقرأ مايلي:

"حوار بين جرذين صغيرين في المدرسة":

تعليق/هما (الجرذ أ) و(الجرذ ب)

أصل/"حوار بين جرذ صغير وأمه بعد أن رجع من معسكر طلابي":

تعليق/أسئلة من (الأم) واجوبة من (الجرذ)

أصل/"حوار بين جرز صغير وآخر في المدرسة":
تعليق/هما (الجرذ س) و(الجرذ ص)
أصل/وقع اسفل الورقة وكتب "المسيرة الطلابية في حالة تقدم وتطور يرجى مضاعفة الجهود" ووضعها جانبا.
٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢ـ٤: أصل/سحب الورقة الرابعة وقرأ ما يلي:
"حوار بين صحفي وآخر":[١١٩]
تعليق/هما (الصحفي أ) و(الصحفي ب)
اصل/طوى الورقة جانباً،[١٢٠]
٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢ـ٥: أصل/، وعاد الى الاوراق المكدسة
سحب ورقة اخرى واخذ يقرأ.
"حوار بين فأرتين عاملتين":
تعليق/هما (الفأرة أ) و(الفأرة ب)
اصل/ضحك ملأ شدقيه بعد ان طوى الورقة جانبا وكتب عبارة "المسيرة ضمن التخطيطات المركزية"
٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢ـ٦: أصل/وسحب الورقة التي تليها وقرأ ما يلي:
"حوار بين فأرتين عاملتين":
تعليق/هما (الفأرة ص) و(الفأرة س)
اصل/صفق بيديه وصاح رائع جداً! وكتب ورقة
وارفقها مع الورقة الأخيرة[١٢١]
اعاد الورقة والتقرير الى مكانهما ودار بكرسيه دورة كاملة وصاح على الجرذ المنفذ رقم (٢)، فدخل وهو يرتجف هلعاً[١٢٢]
فقال الرئيس الأمني بعد ان حرك كرسيه يمنة ويسرة:
خذ هذه الاوراق ونفذ ماجاء فيها،[١٢٣]
٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٣: في حين ان الثنائيات الشكلية/المضمونية: التي تظهر بعد الثنائيات المضمونية والثنائيات الشكلية على التوالي، تتوزع بين الفصول الثلاثة الاخيرة: السادس/السابع/الثامن. وهي؛ بهذا التوزع البيني، تتخذ؛ سوية؛ شكل الحوارات الثنائية؛ كما في الفقرة (٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٢:)؛ ومضمون المقررات الثنائية؛ كما في الفقرة (٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ١:)؛ اثر لقاء ودي ـ [تخلله الكثير من الاشواق والعواطف][١٢٤] ـ بين الجرذين (س) و(ص). فـ[في صف الدخول الى مجمع الجرذان السمر، شوهد جرذ ابيض]؛ هو الجرذ (س)؛ وقد [وقف يقدم اوراقه وهويته...... وبحثت بعناية ودقة....، ثم

أصل/ "حوار بين جرذ صغير وآخر في المدرسة":
تعليق/هما (الجرذ س) و(الجرذ ص)
أصل/وقع اسفل الورقة وكتب "المسيرة الطلابية في حالة تقدم وتطور يرجى مضاعفة الجهود" ووضعها جانبا.
٣-٢-٢-٤-٢-٢-٤: أصل/سحب الورقة الرابعة وقرأ ما يلي:
"حوار بين صحفي وآخر":(١١٩)
تعليق/هما (الصحفي أ) و(الصحفي ب)
اصل/طوى الورقة جانباً،(١٢٠)
٣-٢-٢-٤-٢-٢-٥: أصل/، وعاد الى الاوراق المكدسة
سحب ورقة اخرى واخذ يقرأ.
"حوار بين فأرتين عاملتين":
تعليق/هما (الفأرة أ) و(الفأرة ب)
اصل/ضحك ملأ شدقيه بعد ان طوى الورقة جانبا وكتب عبارة "المسيرة ضمن التخطيطات المركزية"
٣-٢-٢-٤-٢-٢-٦: أصل/وسحب الورقة التي تليها وقرأ ما يلي:
"حوار بين فأرتين عاملتين":
تعليق/هما (الفأرة ص) و(الفأرة س)
اصل/صفق بيديه وصاح رائع جداً! وكتب ورقة
وارفقها مع الورقة الأخيرة(١٢١)
اعاد الورقة والتقرير الى مكانهما ودار بكرسيه دورة كاملة وصاح على الجرذ المنفذ رقم (٢)، فدخل وهو يرتجف هلعاً(١٢٢)
فقال الرئيس الأمني بعد ان حرك كرسيه يمنة ويسرة:
خذ هذه الاوراق ونفذ ماجاء فيها،(١٢٣)
٣-٢-٢-٤-٢-٣: في حين ان الثنائيات الشكلية/المضمونية: التي تظهر بعد الثنائيات المضمونية والثنائيات الشكلية على التوالي، تتوزع بين الفصول الثلاثة الاخيرة: السادس/السابع/الثامن. وهي؛ بهذا التوزع البيني، تتخذ؛ سوية؛ شكل الحوارات الثنائية؛ كما في الفقرة (٣-٢-٢-٤-٢-٢:)؛ ومضمون المقررات الثنائية؛ كما في الفقرة (٣-٢-٢-٤-٢-١:)؛ اثر لقاء ودي - [تخلله الكثير من الاشواق والعواطف](١٢٤) - بين الجرذين (س) و(ص). فـ[في صف الدخول الى مجمع الجرذان السمر، شوهد جرذ ابيض]: هو الجرذ (س)؛ وقد [وقف يقدم اوراقه وهويته...... وبحثت بعناية ودقة...، ثم

ثانيا، يقول [شاء القدر ان اكون بين اصحابي، فامتدحت احد الادباء القدامى وهو شاعر مشهور يحفل الادب الجرذي به، وهنالك العديد من النقد والشرح لشعره، ولكن السيد رئيس المجمع انحى باللائمة عليه واعتبره من الدخلاء في الادب الجرذي، ويجب شطب اسمه من تاريخ الادب.][١٣٥]. كذلك ((عمومية)) القصة الثانية، قصة الجرذ ((ص))، تداخلت فيها الـ((شبه خصوصية))، او الـ((شبه عمومية))، عند نهايتها تقريبا[١٣٦]. وهذا التداخل، الذي يقابل ذاك الاختلاط، هو نتاج جوابين من الجرذ ((ص))، عن [السؤال الذي يطرح نفسه، ماذا حدث بعد ذلك؟][١٣٧]، استشفهما من خطابات السياسة وبيانات الدين. إذ ان الخطابات السياسية، من جهة اولى، اشارت الى [لو ان الطاعون اراد ان يفتك بنا لكان ربنا حكيما وبارعا فما على جميع الجرذان المخلصة الابية الا ان تنزع جلودها، وتقوم بحرقها في العراء][١٣٨]. اما البيانات الدينية، من جهة ثانية، فارتأت ان [تدعو الجرذان الى التحلي بالحكمة، وذكر طوفان نوح وكيف حدث في الازمان الغابرة. وان التاريخ عبارة عن حلقات مقفلة تعيد نفسها، وان نوحا بنى سفينته وانقذ الحياة على الارض من الفناء.][١٣٩]. ثم ان الجواب الاول، الخطابي السياسي، عن (الطاعون)، الذي [لو.. اراد ان يفتك...]، سوف يستدعي الجواب الثاني، البياني الديني، عن (الطوفان)، الماضي، بعدما انتهت قصة (الفيضان)، الحاضر، بثنائية [النهاية كالبداية]. فبعد ان [مرت فترة صمت]، سبقها تأوه منه، قال الجرذ ((ص)) لنظيره [... كنت اقرا قصة ((الطاعون))..... رفعت راسي فجأة.... فرأيت... خطيبا يحدث الجماهير عن الفيضان.][١٤٠]. هذا الاستدعاء، للجواب الثاني بالجواب الاول، سيستحدث ثنائية سبب ونتيجة، شكلا ومضمونا، حيث قول الجرذ ((ص)) اولا [... شعرت.. ان "البيركامو" خرج من القبر وانتحر.] ثم قول الجرذ ((س)) ثانيا ["البير كامو" انتحر لأنه لم يستطع ان يكون حرا بالمعنى الحقيقي.]. ذلك لأن (الحرية) الحقيقية، التي يجب (التمتع) بها، انما (تتطلب المسؤولية) لكنها (تعني انك مثقف وعالم، وانك تعرف العلاقات التي تربطك مع الاخرين، ومع الاشياء، فتحترمها وتتعامل معها بالعقل والمنطق). لهذا، اذن، فان الجرذ ((س))، الذي يقول بهذا المعنى لها، يتساءل (.. كيف تتعلم الحرية وانت تعيش في اقفاص حديدية محكمة ـ؟ـ). اذ ان لهذه الاقفاص، الحديدية المحكمة، علاقة مع "القطط"[١٤١]، اعداء الأمس/اصدقاء اليوم، بعدما استقدمت للسيطرة على (الجرذان) فيها. وهنا تتجسد، معادلة لثنائية: العبودية/الحرية، ثنائية العنوان: قطط وفئران، مع ملاحظة التحول الجنسي: من انوثة (الفئران) الى ذكورة (الجرذان)، حيث يقول الجرذ (ص) بأن (القطط) هذه "... تتزيّ بزي الجرذان، ولاندري أهي قطط أم جرذان، وتتغلغل بيننا"[١٤٢].

٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٣ـ٢: وتقع الثنائية الثانية في (الفصل السابع)، على مساحة ثلاث صفحات

ـ تقريبا ـ منه، فتبتدئ حيث <التفت الجرذ "س" الى الجرذ "ص">[١٤٣]، بعد اختتام (رئيس المجمع) كلمته، لتنتهي حين "تقدم لهما اربعة جرذان ضخام وطلبوا منهما الذهاب تحت امرتهم الى قسم التحقيق واقتيدا الى حجز صغير في باطن الارض،"[١٤٤].
وحالها حال الثنائية الاولى، الواقعة في (الفصل السادس)، تقوم هذه الثنائية على حوار، شكليا، تتخلله مقررات، مضمونيا، تتمحور بين موضوعتين، اثنتين، هما: الحرية والعبودية. فالجرذ، أي جرذ في "المجمع"[١٤٥]، يعتقد انه "طالما يتجول في القفص من زاوية الى زاوية فهو حر يمتلك وعيه الكامل وارادته،"[١٤٦]. بيد انه ازاء الآخرين، من اقرانه الجرذان[١٤٧]، سوف "يكتشف بأنهم يعتقدون بأنه هو السجين وهم الاحرار، ويبدأ التساؤل: من الحر؟ ومن السجين؟"[١٤٨]. لقد (افتقد شعوره بالحرية)، أي (افتقد شيئا هاما)، حيث (داخل القفص كان يمتلك شعورا بالحرية) و(كان يرقص لأنه حر) و(لأن القفص ملكه) فـ(كان يخزن وينفق لأنه يمتلك كل ما في القفص). اما (خارج القفص)، هذا، فإنه اكتشف ان ثمة ما هو (اوسع من حريته الموهومة)، تلك (التي كان يعتقد بها)، فيحار [هل يختار حرية تحت وهم كبير خادع؟ أم عبودية تحت حقيقة مطلقة؟][١٤٩].
غير انه، على الرغم من هذه الحيرة، لا يحار في ان (القلائل جدا اختاروا الطريق الثاني اما الآلاف فتختار الطريق الاول). واذ خرج الجرذان ((س)) و((ص)) بهذه النتيجة، التي ترضي اعماقهما (الثائرة)، وجهت اليهما تهمة (انهما شوهدا يتحدثان) حيث (تدخلهما في أيديولوجية رئيس المجمع وانتقادهما له). وهنا، في (قسم التحقيق الجنائي)، قد (تبين ان الجرذ "س"... من المجمع المعادي فزاد في الطين بلة، ووجهت الى الجرذ "ص" تهمة... اتصاله بجهات اجنبية، تتعامل مع مركز القطط... فاحتجز للمزيد من التحقيق".
٣ـ٢ـ٢ـ٤ـ٢ـ٣ـ٣: أما الثنائية الثالثة، اخيرا، فتقع في (الفصل الثامن)، على مساحة سبع صفحات ـ تقريبا ـ منه، وتبتدئ "في جحر لا تزيد مساحته عن عشرة سنتيمترات مربعة،"[١٥٠]، حيث دار بين الجرذين ((س)) و((ص)) حوار اخير، لتنتهي فيه ـ الجحر ـ ايضا. تقوم هذه الثنائية، كما قامت الثنائيتان السابقتان، على حوار، شكليا، تتخلله مقررات، مضمونيا، محورها مرحلتان، اثنتان، هما: الاعتداء الانفرادي والاعتداء الازدواجي. ان المرحلة الاولى، وهي ماضوية، تعني (ان من يتمتع بامتيازات مادية او معنوية له حق الاعتداء على من لا يتمتع بها، فالمالك يعتدي على المملوك، والحر على العبد، والدولة على الأسرى). لكن المرحلة الثانية، وهي حاضرية، تختلف عنها (فحق الاعتداء متبادل بين القوي والضعيف، ...، فالامتيازات المادية او المعنوية لاتحمي صاحبها عندما يفكر الاخرون بالانتقام منه ورد الاعتداء بمثله، لأن الضعيف يريد ان يجبر القوي على

احترام ضعفه). صحيح ان ثمة مرحلة اخرى، ثالثة، لكنها مستقبلية، فحواها ان "الاعتداء... .... ليس دليلا على قوة المعتدي وضعف المعتدى عليه، وانما دليل على نفوس مريضة."[(١٥١)]. لذلك اختلف الجرذان ((س)) و((ص)) فيها، لا عنها، حيث: لا نعلم متى ستتحقق/علينا ان نطالب بتحقيقها. وهذا الاختلاف، تحصيل حاصل، ما هو إلا سبب ونتيجة، معا، حيث يجيب الجرذ ((ص)) بقوله [لقد حصلنا على الجحيم]. ذلك (وهو في حالة اغماء). فيما يرد الجرذ ((س))، حتى (وهو يلفظ انفاسه الاخيرة)، بأن "كل ماحصلنا عليه هو اننا اصبحنا جرذانا سمرا وجرذانا بيضا".

* توضيحات (3:) *

(١) حتى لحظة كتابة هذا التوضيح، الحالي، لم أعثر على أي بحث، منشور في مطبوع ورقي أو مبثوث من موقع الكتروني، عن روايتها السادسة: طبقات الحقيقة ـ الجزء الأول/نفوس تقترب من فوهة البركان، مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية ـ بغداد، ط١/٢٠٠٧/٤٨١ صفحة/تاريخ كتابتها ـ بحسب المتن ـ عام ٢٠٠٧

(٢) لم أشأ، لاعتبارات منهجية، أن أعلل اختياري لرواياتها.. أعتقد أن تعليلا كهذا، وإن بدا موفقا، قد يوقع الناقد، أيّ ناقد، في مطبات جمّة، أخطرها مطب "القيمة". تعيق "علمية" النقد، انشغالا تنظيريا واشتغالا تطبيقيا، حيث فكرة "موت المؤلف" لرولان بارت ـ ديدن هذه العلمية ـ أو مبدأ "لا يهم من يتكلم" لساموئيل بيكيت.. هذه المطبات الجمّة، الخطرة، هي، ربما، ما وقع فيها حسن نجمي، مثلا، حين علل "لماذا سحر خليفة؟"، تحديدا، ضمن كتابه: شعرية الفضاء السردي ـ المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت. ط١/٢٠٠٠/ص٢٠ـ ص٢٦

(٣) آمال الشيخ علي الشيخ محمد الحسين آل كاشف الغطاء، آمال كاشف الغطاء، من مواليد مدينة النجف الاشرف، في العراق، عام ١٩٤٤.. أكملت الدراسات الأولية الثلاث، الابتدائية/المتوسطة/الاعدادية، بطريقة البحث الخارجي.. حصلت بدرجة "جيد" على شهادة البكالوريوس في الصيدلة، خمس سنوات، من جامعة الموصل، في محافظة نينوى، عام ١٩٧٠.. عملت رئيسة لقسم المواد الطبية والمخدرات، في التجهيزات الطبية للمذخر الطبي، وكانت مسؤولة عن المخدرات المصادرة من طرف الجهات المعنية عام ١٩٧١.. قدمت استقالتها، من هذا العمل، عام ١٩٧٧، تحديدا، وذلك "بسبب السياسات الخاطئة والادارة الفاسدة في القطاع الصحي للنظام السابق".. إمتنعت عن تجديد عضويتها المهنية، الصيدلانية، ما يقارب خمسة عشر عاما، وذلك "لأسباب أمنية وسياسية"، حتى عام ٢٠٠١.. شاركت في العمل السياسي ـ داخل العراق ـ بعد سقوط نظام البعث، في التاسع من نيسان (أبريل) ٢٠٠٣، وترشحت لعضوية الجمعية الوطنية العراقية (البرلمان) عام ٢٠٠٥ (أنظر، للمزيد، موقع "الدكتورة آمال كاشف الغطاء: www.amalkashif.com")

(٤) أصدرت ست روايات، فضلا عن نحو عشرة كتب في الأدب والفكر والاخلاق ((أنظر، عن بعض هذه الكتب، مثلا: العدالة ـ جريدة يومية سياسية عامة، شركة مجموعة العدالة للصحافة والطباعة والنشر ـ بغداد، العدد١٣٧٣/٢٧ آب ٢٠٠٨))، حتى الآن.. أقيمت لها أمسيات خاصة في بغداد وبيروت وعمّان، خصوصا، وشاركت في العديد من المؤتمرات الثقافية والمهرجانات الأدبية عراقيا وعربيا وعالميا.. نُشرت عن رواياتها دراسات وبحوث نقدية، عديدة، كتبها دارسون وباحثون من مختلف الاجيال والاتجاهات والمدارس.. نالت عضوية الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، عن العاصمة بغداد، عام ٢٠٠٦

(٥) حين يُصْطَلَحُ على "الحوار" بالفرنسية "Dialogue"، تحديدا، فإنما، ومنه مصطلح

الـ"حوارية/Dialogisme"، يُقصدُ به الحوار الخارجي، الغيري، تمييزا له عن الحوار الداخلي، الذاتي، أي "Monologue interieur" بالفرنسية، أيضا، وهذا، الأخير، يكفي الاصطلاح عليه بـ"المونولوج" عربيا.. أنظر، حيث جيرار جينيت، كلاً من ((أ)) قائمة المصطلحات النقدية ـ ص٩٦/ص٩٨/ص١٠٢ ـ ضمن: مدخل لجامع النص، ترجمة ـ عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد/دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، د.ط/د.ت ((ب)) ثبت المقابلات ـ ص٢٣٤/ص٢٣٨ ـ ضمن: عودة الى خطاب الحكاية، ترجمة ـ محمد معتصم/تقديم ـ سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ط١/٢٠٠٠

(٦) لا داعي، في رأيي، لأن أُنَظِّرَ ـ هنا ـ لتقنية "الحوار".. إذ أن ما هو مُجْزٍ عن تنظير كهذا، لهذه التقنية، سَيَرِدُ بعضا فبعضا، كما تقتضي ذلك حاجة التطبيق اليه، خلال الفقرتين (٣ـ٢ـ١:) و(٣ـ٢ـ٢:) المنضويتين تحت الفقرة (٣ـ٢:)

(٧) أهم ما في هذه الروايات، الثلاث، أنها تستجيب، بعفوية ـ من الروائية ـ طبعا، لما ركزت عليه يمنى العيد ـ قبل ربع قرن تقريبا ـ في كتابها السادس ((الراوي: الموقع والشكل ـ بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، ط١/١٩٨٦)) . ذلك، التركيز، متمثل في "بلورة مسألة الموقع للراوي" حيث إمكانية "إظهار دلالية الشكل بإظهار العلاقة العضوية بين موقعه ونمط البنية التي بها يقول" بحثا عن "علاقته بما يروي وبمن يروي" وصولا إلى "ما يستخدمه من تقنيات تساعده على تحقيق روايته".. أبرز هذه التقنيات في روايات كاشف الغطاء، الثلاث هنا، مركزة الحوار وضعيا، أي جعله محوريا، وهي، تقنية كهذه، متمايزة التشكل والتضمن لكل رواية عن الروايتين الأخريين..

* ففي الرواية الأولى، أي (الوحل النهائي، ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/ ٢٠٠ صفحة، تاريخ الكتابة ـ بحسب "الاهداء" ـ عام ١٩٨١)، ثمة:

((٨)) تشكُّلُ حركةِ الحوار قصّاً، لا حكياً، من حركتي البطلين/الشخصيتين "السيدة أ" و"السيد أ" منفصلين ((١٨)) حاضريا

((١١٨)) حوارات "السيدة أ" ـ في الجزء الأول ـ مع:

((١١١٨)) زوجين ـ الفصل الأول

((١١١١٨)) "رجل متوسط العمر جامد القسمات يلبس بزة رسمية" (ص١٧ـ ص١٨)

((٢١١١٨)) "زوجة الرجل" (ص٢٠ـ ص٢٣)

((٢١١٨)) "السيد م"

((١٢١١٨)) "السيد م١" ـ الفصل الثاني (ص٤٩ـ ص٥٥)

((٢٢١١٨)) "السيد م٢" ـ الفصل الثالث (ص٥٧ـ ص٦٧)

((٣٢١١٨)) "السيد م٣" ـ الفصل الرابع (ص٧٢ـ ص٧٤)

((٤٢١١٨)) "السيد م٤" ـ

((١٤٢١١٨)) الفصل الخامس (ص٨٦ـ ص٨٩)

((٢٤٢١١A)) الفصل السادس (ص١٠٢ـ ص١٠٧)

((٥٢١١A)) "السيد م٥" ـ الفصل التاسع (ص١١٥ـ ص١١٦)

((٣١١A)) السيد "الذي في الصف أمامها" ـ الفصل الرابع (ص٧٦ـ ص٧٩)

((٤١١A)) "أحد الأفراد ..ل.." ـ الفصل السادس (ص٩٩ـ ص١٠١)

((٥١١A)) "صوت" قد "مزق ستار الصمت" ـ الفصل السابع (ص١١٠ـ ص١١٢)

((٦١١A)) "السيد عبد" ـ الفصل التاسع (ص١٢٠ـ ص١٢٧)

((٢١A)) حوارات "السيد أ" ـ في الجزء الثاني ـ مع:

((١٢١A)) أحد "أربعة أفراد" ـ الفصل الأول (ص١٣٦ـ ص١٣٧)

((٢٢١A)) "الفتاة" التي "بين ذراعيه" حلمياً ـ الفصل الرابع (ص١٦٢ـ ص١٦٣)

((٣٢١A)) "الهيكل العظمي" ـ الفصل السابع (ص١٨٨ـ ص١٩٦)

((٢٨)) ماضويا، فقط حوارات "السيدة أ" ـ في الجزء الأول ـ مع: "جاراتها" السيدات "ل/ج/ب/د" ـ الفصل الثاني (ص٤٣ـ ص٤٧)

((B)) تَضمَّن حركةِ الحوارِ حكياً، لا قصًا، في حركية البطلين/الشخصيتين "السيدة أ" و "السيد أ"

((١B)) منفصلين/بين شخصيات ـ أخرى ـ غيرهما

((١١B)) مستقبليا: بين "السيدة (ل)" + "السيدة (د)" ثم "السيدة (ح)" ـ الجزء الأول/الفصل التاسع (ص١١٧ـ ص١١٩)

((٢١B)) حاضريا:

((١٢١B)) بين "أربعة أفراد" ـ الجزء الثاني/الفصل الأول (ص١٣٨ـ ص١٣٩)

((٢٢١B)) بين "اثنين" ـ الجزء الثاني/الفصل الثاني (ص١٤٨)

((٢B)) متصلين/بين البطلين ـ الشخصيتين ـ نفسيهما/مستقبليا/الجزء الثاني ـ الفصل الخامس

((١٢B)) الحوار الأول (ص١٦٨)

((٢٢B)) الحوار الثاني (ص١٦٨ـ ص١٧٠)

((٣٢B)) الحوار الثالث (ص١٧٢ـ ص١٧٦)

** وفي الرواية الثانية، أي (الرغبات تتحطم على الخط السريع، ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/ ٢٧٢ صفحة، تاريخ الكتابة ـ بحسب "المقدمة" ـ عام ١٩٨٧)، ثمة:

((A)) تَشَكَّلُ حركةِ الحوار قصًا، لا حكيا، من حركة البطلة/الساردة "فاطمة"، حصرا، على وفق حالتين اجتماعيتين اثنتين

((١A)) زوجة

((١١A)) لمرة ثانية "= مزوَّرة"/زمنها حاضر/حواراتها

((١١١A)) معاشة

((١١١١A)) بينها وبين زوجها الثاني "حازم الصفدي"

((١١١١١٨)) حوار أول ـ الفصل الأول/ص١٧

((٢١١١١٨)) حوار ثان ـ الفصل الحادي عشر/ص٤٢٤

((٣١١١١٨)) حوار ثالث ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٣٢

((٤١١١١٨)) حوار رابع ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٤٥

((٢١١١٨)) بينها وبين إبنها الأكبر "أنمار"

((١٢١١١٨)) حوار أول ـ الفصل الحادي عشر/ص٤١٧

((٢٢١١١٨)) حوار ثان ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٣٥

((٣١١١٨)) بينها وبين زوجة "حازم الصفدي" وإبنها "أحمد" ـ الفصل الحادي عشر/ص٤٢٠

((٤١١١٨)) بينها وبين الطبيبة "سميرة"

((١٤١١١٨)) حوار أول ـ الفصل الحادي عشر/ص٤٢٤

((٢٤١١١٨)) حوار ثان ـ الخاتمة/ص٤٦٣

((٥١١١٨)) بينها وبين إبنيها "أنمار" و"منذر"

((١٥١١١٨)) حوار أول ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٣٥

((٢٥١١١٨)) حوار ثان ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٥٥

((٦١١١٨)) بينها وبين "القاضي"

((١٦١١١٨)) حوار أول ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٢٧

((٢٦١١١٨)) حوار ثان ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٤٢

((٧١١١٨)) بينها وبين "المشرف الاجتماعي" ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٣٧

((٢١١٨)) منقولة

((١٢١١٨)) بين "زهير" و"الجميع" ـ الفصل الحادي عشر/ص٤١٨

((٢٢١١٨)) بين "أبي سعيد" و"بقية الأقارب" ـ الفصل الحادي عشر/٤١٩

((٣٢١١٨)) بين "إحداهن" و"الأخرى" ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٥٢

((٤٢١١٨)) بين زوجها الثاني "حازم الصفدي" و"أحد الأصدقاء" ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٥٣

((٣١١٨)) مسموعة

بين زوجها الثاني "حازم الصفدي" و"ثلاثة رجال شرطة" ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٣٠

((٤١١٨)) مشاهدة

((١٤١١٨)) بين "القاضي" وإبنيها "أنمار" و"منذر" ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٢٧

((٢٤١١٨)) بين "القاضي" و"المحكمة" ـ الفصل الثاني عشر/ص٤٤٩

((٢١٨)) لمرة أولى "= مصدّقة"/زمنها ماض/حواراتها

((١٣٢B)) بين عمتها "رفعة" وزميلتها "خديجة" ـ الفصل الثالث/ص١٣٢

((٢٣٢B)) بين عمتها "رفعة" ومدرستها "ناهدة" ـ الفصل الثالث/ص١٣٢

*** أما في الرواية الثالثة، أي (عندما يكبر الأحفاد، ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/١٣٦ صفحة. تاريخ الكتاب ـ بحسب الطبعة ـ غير وارد)، فثمة:

((A)) تَشَكُّلُ حركةِ الحوارِ قصّاً، لا حكياً، من حركتيْ

((١A)) الساردة/الإطارية "الجدة"، أولاً، عبر حوار بينها وبين "الأحفاد"، يجري "في إحدى ليالي الشتاء"، وهو

((١١A)) منذ الفصل الأول (ص١٨)، إبتداءً، وفيه

حوار ـ ثلاثي الحكي/أحادي القص ـ بين "الأب" وبين "البنت والولد" ((= "الفتاة والشقيق" حالياً/ "الأم والخال" = "الأخت ١ والأخ١" لاحقاً)) (ص٨)

((٢١A)) ثم الفصل الثالث (ص٣٥ـ ص٤٠) والفصل السابع (ص٧٢/ ص٨٨)، إنتصافاً، وكِلا الحوارين ـ هذين ـ خاليان من أي حوار حكائي لا قصصي

((٣١A)) حتى الفصل التاسع (ص١٢٢)، إنتهاءً، وفيه

((١٣١A)) تَضمّنُ حركةِ الحوارِ حكياً، لا قصّاً، من خلال ثلاثة آراء قديمة لثلاث جدات ماضيات

((١١٣١A)) الجدة س (ص١٢٤)

((٢١٣١A)) الجدة الجدة ص (ص١٢٦)

((٢١٣١A)) الجدة ع (ص١٢٨)

وهنا حوار بين (الخال) "= الأخ رقم (١)" وبين (إبن الأخت) "= الأخ رقم (٢)" من (ص١٢٨) إلى (ص١٣٣)

((٢٣١A)) نقل "الجدة" الجديدة/الحاضرة ـ ساردة/إطارية ـ حواراً بين (الأم) "= الأخت رقم (١)" وبين (صديقتها المفضلة) مستغلقاً للرواية (ص١٣٣ـ ص١٣٤)

((٢A)) البطلة/الشخصية "الفتاة". ثانيا، حيث حواراتها مع

((١٢A)) فتاها (= الكائن الحي)

((١١٢A)) وهي باكر

((١١١٢A)) حوار أول ـ الفصل الثاني/ص٢١

((١١١١٢A)) قَبْلَهُ "سمعت الفتى يغني لها:" ـ ص٢١

((٢١١١٢A)) بَعْدهُ

((١٢١١١٢A)) "في إحدى الليالي

((١١٢١١١٢A)) رددت الريح صوته:" ـ ص٢١

((٢١٢١١١٢A)) حمل لها صوت الناي أغنيته،" ـ ص٢٣

((٢٢١١١٢٨)) "في ليلة مقمرة رأته يخط على الأرض بيده أحرف كبيرة" ـ ص٢٣

((٢١١٢٨)) حوار ثان ـ الفصل الثاني/ص٢٧

((٢١٢٨)) وهي ثيِّب

((١٢١٢٨)) حوار أول ـ الفصل الخامس/ص٤٧

((٢٢١٢٨)) حوار ثان ـ الفصل الخامس/ص٥٠

((٣٢١٢٨)) حوار ثالث ـ الفصل الخامس/ص٥٣

((٣١٢٨)) وهي حبلى

((١٣١٢٨)) حوار أول ـ الفصل السادس/ص٦١

((٢٣١٢٨)) حوار ثان ـ الفصل السادس/ص٦٤

((٤١٢٨)) وهي أم

حوار واحد ـ الفصل الثامن/ص٩٣

((٢٢٨)) أمها/وهي باكر

حوار واحد ـ الفصل الثاني/ص٢٦

((٣٢٨)) إلاهها/وهي ثيِّب

((١٣٢٨)) حوار أول ـ الفصل الرابع/ص٤٣

((٢٣٢٨)) حوار ثان ـ الفصل الرابع/ص٤٤

((٣٣٢٨)) حوار ثالث ـ الفصل الرابع/ص٤٦

((٤٢٨)) أبيها/وهي ثيِّب

حوار واحد ـ الفصل السادس/ص٦٠

((٥٢٨)) شقيقها (= الأخ الخال)

((١٥٢٨)) وهي أم

حوار واحد ـ الفصل الثامن/ص٩٢

((٢٥٢٨)) وهي أرملة

حوار واحد ـ الفصل الثامن/ص٩٩

((٦٢٨)) شقيقها "=الأخ (١)/الخال" + إبنتها "=الأخت (٢)/البنت" + إبنها "=الأخ (٣)/الولد"/وهي أرملة

((١٦٢٨)) حوار أول ـ الفصل التاسع/ص١١٥

((٢٦٢٨)) حوار ثان ـ الفصل التاسع/ص١١٩

((B)) تَضَمَّنْ حركةِ الحوارِ حكياً، لا قصّاً، من حركة البطلة/الشخصية "الفتاة"، حصراً، حيث حوارات

بين

((١B)) الفتى (= الكائن الحي) وبين

((١١B)) "مَن يقذف الجواب بوجه السماء" ـ الفصل الأول/ص١٢

((٢١B)) إبنه (= الولد الصغير) ـ الفصل الثامن/ص٩٥

((٢B)) الشقيق (= الأخ الخال) وبين

((١٢B)) "سيدة

((١١٢B)) تتطلع فيه" ـ الفصل السابع/ص٨٠

((٢١٢B)) في العقد الأربعين" ـ الفصل السابع/ص٨٤

((٢٢B)) شيخ ـ الفصل السابع/ص٨٢

((٣٢B)) شاب ـ الفصل السابع/ص٨٦

((٤٢B)) خادم ـ الفصل التاسع/ص١١٣

(٨) فضلا عن أني، إن جاز لي التدخل في ذلك، لا أنصح بكتابة رواية ذات أجزاء، ولا حتى ذات جزءين، لأنني أخشى من كاتبها، مهما كان محترفا، ألاّ يسيطر على خيوطها السردية، أولا، وأن يلاقي صعوبات في توجيه شخصياتها، ثانيا، وهذان الأمران، كلاهما، غالبا، بل غالبا جدا، ما يحدثان ((أنظر، تمثيلا ليس حصرا، روايتي "أ" أحمد سالم أحمد: الطوفان، ج١/٢٠٠٥ ـ ج٢/٢٠٠٦ "ب" برهان الخطيب: الجنائن المغلقة، ج١ ـ ج٢/٢٠٠٦)).. غير أن بعض كتّاب "الرواية الأجزائية"، عندنا ـ في العراق ـ مثلا، يتصورون، دائما، أنهم بمنأى عن حدوث هذين الأمرين.. أحدهم عامر ناجي، على سبيل المثال، في روايته الرباعية ((لهيب الجسد/لهاث الجسد/شوق الجسد/رماد الجسد)).. أنظر تصورا كهذا له، متعلقا بالرواية هذه، ضمن حوار عيسى الصباغ معه ـ روائيا ـ في: المشرق ـ جريدة يومية دولية مستقلة، مؤسسة المشرق للاستثمارات الاعلامية والثقافية ـ بغداد، العدد١٣٥٥/ ١٤ تشرين الأول ٢٠٠٨

(٩) من نافل القول، بدءا، ان الجزء الأول (نفوس تقترب من فوهة البركان) لرواية آمال كاشف الغطاء: طبقات الحقيقة ((١))، وهي الرواية السادسة لها ((٢))، يسرد حقائق وأحداثا من الفترة العراقية ـ لا سيما الفرات أوسطية ـ الواقعة ما بين عامي ١٩٢٥ و١٩٥٨ ((٣)). فـبحسب الكاتبة، تحت بند: هذه الرواية.. والمصادر ((٤))، تم ذكر الكثير من الحقائق والأحداث، تلك، استنادا الى بضعة مصادر، سبعة في الأقل ((٥))، روجعت، مليا!، لتوثيق وقائع وأسماء حقيقية، في تاريخ العراق، لتكون الروابط الأساسية في كتابة فصول هذا الجزء. وإذا كان مهماً توثيق تلكم الوقائع والأسماء الحقيقية، بمراجعة بعض المصادر التاريخية، فإن ما هو أهم منه، من هذا التوثيق، أن تكون موثّقات كهذه روابط أساسية فعليّاً، لا قوليا فقط، في هذه الكتابة، الفصولية، حيث تعد كينونة كهذه، فعلية، أخطر المسؤوليات الملقاة ـ هنا ـ على عاتق السرد. لذلك، الذي قيل مؤخرا، ثمة تساؤل ضروري، ليس كماليا البتة، عما، أو فيما؟، إن كان سرد

أول أجزاء هذه الرواية، الموثِقة/الموثَقة، قد تلقى على عاتقه هذه المسؤولية الأخطر بنجاح ـ محدد/معيّن ـ ولو مقبول!؟

واضح، غاية في الوضوح. ان الكاتبة، كاشف الغطاء، لجأت الى السرد على لسان راو عليم ذي ضمير غائب من أجل التوثيق ((٦))، تماما، لـ(نفوس تقترب من فوهة البركان)، وقائعيا وأسمائيا معا، منذ استهلال (الفصل الاول)، بالضبط، حيث (القرية الحالمة). انها: قرية الحمدانية، تلك، التي: تقع على نهر الفرات، بعيدا عن شط العرب، لذلك: تنتشر بيوتها الطينية على شارع غير مبلط وإلى جانب هذه البيوت توجد أكواخ من القصب ((٧)). هنا: قرب البيوت والاكواخ، هذه المتجانبة = طينيا + قصبيا. تتجمع: أكوام من القمامة المتألفة من أسمال بالية وهشيم علب فارغة وقشور خضار ومواد متفسخة لقمامة قديمة وأكياس ورقية ممزقة ((٨)). حتى ان قمامة كهذه، تحوم حولها القطط والكلاب، يعبث عندها: أولاد بوجوه تحمل علامات الهزال الأبدي يرتدون ملابس تكشف عن مؤخراتهم ويكحل عيونهم القذى ويطرز وجوههم الذباب وتسيل من أنوفهم مادة تميل الى اللون الآخضر. كذلك هي، أي (القمامة) هذه، إنما: تجاور فضلات برازهم، براز الأولاد، الذي يطرحونه هنا وهناك على حافة الطريق.

هكذا، إذن، على مدى فقرة ـ واحدة/أولى ـ كاملة، استهلت فصلا وجزءا ورواية على السواء ((٩)). بدت (قرية الحمدانية)، تلك (القرية الحالمة)، كما وصفها ـ عبر لجوء الكاتبة للسرد بلسانه ـ ذاك الراوي العليم ذو الضمير الغائب. لقد وصف حاضرها، يومها، الذي سيتضح انه ماضيها، أمسها، مثل ما هو الذي بينهما، أيضا، حيث: الكل في هذه القرية خاضعون لقدرهم. فتقادم السنين، يستأنف، إنما: يتفاعل مع الهواء الذي يحمل الغبار ليصبغ عباءات النساء بلون كالح ويضرب وجود الرجال ليضيف عدداً من السنين إلى أعمارهم لتبدو جباههم وخدودهم متغضنة مكدودة تحاصر عيونهم الغائرة وسط هالات من السواد ((١٠)).

لذلك، مؤكد، يبدو ان وصفاً كهذا لحاضر (الحمدانية) ولماضيها ـ كذلك ـ فضلا عما لبينهما، سواء بسواء، لا بد له من إمعان جلي في غائبية الضمير، روائيا. وهو، هذا الإمعان الجلي، ما يؤكده ـ بقوة ـ مبتدى كل فقرة من الفقرات الاستهلالية ((١١)). فثمة، أولا، ان: قرية الحمدانية تقع على نهر الفرات بعيدا عن شط العرب. تنتشر بيوتها الطينية على شارع غير مبلط وإلى جانب هذه البيوت توجد أكواخ من القصب، ((١٢)). وثمة، ثانيا، إذ: الكل في هذه القرية خاضعون لقدرهم فتقادم السنين يتفاعل مع الهواء الذي يحمل الغبار ليصبغ عباءات النساء بلون كالح ويضرب وجوه الرجال ليضيف عدداً من السنين إلى أعمارهم ((١٣)). ثمة، ثالثا، عندما: تزهو نساء قرية الحمدانية بقاماتهن الفارعة والوجوه التي لوحتها أشعة الشمس وأعطتها سمرة مائلة للحمرة والعيون المؤطرة بالكحل العربي والشفاه المغطاة بطبقة "الديرم" ((١٤)). ثمة، رابعا، كونها: من المناظر المألوفة في قرية الحمدانية المراكب التي تشق نهر الفرات لتحمل الشلب إلى مطاحن المدينة والتمر إلى الأسواق ((١٥)). وثمة، خامسا، حين: لا يستطيع رجال القرية

على الرغم من حرصهم على طهارة أسماع النساء منع رجال المراكب من الغناء المعبر عن همومهم وأحزانهم وأفراحهم ((١٦)).

على ان إمعانا جليا ـ للوصف ـ كهذا، آكدته هذه الفقرات الاستهلالية ـ الخمس ـ بمبتدى كل واحدة منها، سيتماهى معه إمعان جلي ـ آخر ـ في عليمية الراوي، درائيا، وهو. هذا الإمعان الجلي الأخير. ما كان لا بد للسرد منه. ولعل كبرى السمات لهذا التماهي. بين كِلا الإمعانين الجليين هذين، سمة التشخيص السردي والوصفي ((١٧))، معا، لقرية (الحمدانية)، منطلقا مكانيا في هذه الرواية، من حيث ثلاثية ـ غير متتالية ـ للزمن. فبعد تشخيص لأشيائها ـ البيوت/الهواء/الوجوه/المراكب/الغناء... ألخ ـ حاضرا وماضيا وما بينهما، وصفيا، ثمة تشخيص لأحداثها ـ على الفور ـ حاضرا وماضيا وما بينهما، سرديا. كذلك. إذ الحاضر، أولا. ماثل في العلاقة بين الفلاحين وشيخهم: فشيخ مقصد صاحب الأرض يوليهم عطفه ورعايته ما هو متعارف عليه في تلك الأيام فهو لا يضربهم بالسوط كما تضرب البغال ولا يحرمهم من حقهم في العائد ويطعمهم ليسد رمقهم ويكسوهم ليغطي عوراتهم ((١٨)). بينما الماضي، ثانيا، حين: كرس والد شيخ مقصد جهوده وطاقته ليضم أراضي جديدة إلى أرضه وليضاعف مساحة أرضه من ستين ألف دونم إلى نصف مليون دونم يساعده ضعف الإدارة الحكومية وصعوبة الاتصالات. أما الذي بينهما، ثالثا، فعندما: ورث الشيخ مقصد هذه الدونمات الإضافية مع كثير من الأعداء وحشد من الأصدقاء وهالة من الأبهة والاحترام ((١٩)).

هو ذا التشخيص السردي لأوائل أحداث (القرية الحالمة). أحداثها الحاضرة والماضية والتي بين هذه وتلك، ومن تشخيص كهذا، أحداثي، كان لا بد له من إمعان جلي في عليمية الراوي، درائيا طغت. طيلة الفصول السبعة للرواية، تعددية السرد عند الراوي العليم ((٢٠)). فثمة سرد تعريفي، أولا، مثاله: عرفه أغا حامد بأنه خريج الأكاديمية العسكرية باسطنبول وهو عسكري بارع كسب سمعة جيدة في الحرب العالمية الأولى إذ أوصى الامبراطور الألماني بمنحه رتبة لواء وعرف الشاب نفسه بتواضع ان اسمه ياسين الهاشمي ((٢١)). وثمة سرد حكائي، ثانيا، مثاله: حكت له عن ابن الملك الذي أحب أميرة رحملها على جواده ((٢٢)). كذلك سرد عقائدي، ثالثا. مثاله: ظلت الكرامة يعبث بها إلى اليوم الذي ذهبت فيه ـ العلوية ـ إلى الإمام العباس (ع) لتقول له آما آن لي ان أكون إنسانا هل تقبل آن أكون حيوانا كساني الله صورة إنسان ليقبل الرجل بالزواج مني؟ ((٢٣)). ثم سرد إستذكاري، رابعا. مثاله: هناك رواية حول الكتاب أحد أطرافها الشيخ همام جد الشيخ مقصد كان في زيارة للعائلة وفي أثناء جلوس الرجال تعالى صراخ طفلة في الثامنة ـ هي ـ عمة والد الحاج محمد كانت تبكي ((٢٤)). أيضا سرد إستعادي، خامسا، مثاله: فتحت سلمى الرسالة وقرأت فيها ما يأتي (عزيزتي نور عيني ربما تعتقدين اني هربت ولكن توقعتك خلفي فالظلام حالك ولم أستطع الرؤية، ركضت مسافة والتفت فلم أجدك ورجعت أبحث عنك دون جدوى ((٢٥)). ثمة سرد وثائقي، سادسا. مثاله: ساد القصر الملكي التوتر والقلق إزاء تحرك عشائر الفرات

الأوسط فاجتمع الملك غازي وياسين الهاشمي ورشيد عالي الكيلاني وجعفر العسكري ((٢٦)). وثمة سرد تشبيهي، سابعا، مثاله: قال لازار وهو يتصنع حقد يهوذا عندما قبل السيد المسيح (ع):ـ أنت الآن جعفر والبلد يجب أن يتخلص منكم ((٢٧)).

غير ان ((تعددية السرد))، السباعية هذه، لم تكن منضبطة، إلا نادرا، لأن ((الراوي العليم))، الذي مرر من خلاله المؤلف ـ أي الكاتبة هنا ـ كل الأشياء والأحداث، ما أحكم الترابط المونتاجي بين أنماطها السبعة تلك. لذا، تحصيل حاصل لهذا اللا إحكام، كان هو، راوٍ عليمٌ كهذا، ساردا، نعم، لكن ليس لسرده أي مسرود له، يُعجزُ القارئَ عن التماهي وإياه ((٢٨)). سواء كان دلاليا أم تقنيا. من هنا، حتما، حيث غياب ((المسرود له))، غيابا تحَصَّل من إنعدام الإحكام للترابط في المونتاج بين أنماط التعددية السردية، إرتبكت محورية الزمان والمكان لـلـ(نفوس) التي (تقترب من فوهة البركان).

إذ ان هذه المحورية، الزمانية والمكانية، حين توزعت ما بين الإنساني فالتأريخي ثم الآيديولوجي، على التوالي، قد بدت متشظية ـ فقراتيا ومقاطعيا وفصوليا ـ من حيث التوظيف. فلا وظيفة مركزية، هي النواة الأم، يمكن لها التجلي من فعل واحد، هو بؤرة الحكي، أكان ظاهرا أو باطنا. سواء، حيث الأفعال كلها، بدرجات متباينة؟، تظل ملتصقة به. ولا وظائف أساسية، مجموع أفعال متنامية، تتولد من الفعل المركزي، البؤري للحكي، وكلما إكتمل إمتلاء إحداها، عبر إنجازها التام، تتولد أخريات، غيرها، تظل مشدودة لبعضها البعض، منطقيا ودلاليا، حتى يتم الإنجاز النهائي للوظيفة المركزية ((٢٩)).

لقد ابتُدِئَ المحور الإنساني، الشخصياتي، بـ(شيخ مقصد)، كونه (صاحب الأرض) في (قرية الحمدانية)، حيث (ورث... الدونمات) ثم (تزوج من إحدى بنات عمه) حتى: فرح.. بالولد الثاني كما فرح بالأول ((٣٠)). إلا انه، محورا كهذا، ما انتُهي به، بهذا الـ(شيخ)، ذلك لأنه (لم تطل الأيام بالشيخ مقصد) حيث: شيعه الناس كأنهم يشيعون عهدا مضى وولى ((٣١)). بذا، بتمويت هذا ((البطل)) من طرف ((المؤلف)) هنا ((٣٢))، إنفصلت الأفعال المتنامية، التي كانت أفعالا متنامية، عن الفعل المركزي، الذي كانت منه متولدة، منذ نهايات الفصل الرابع حتى نهاية الفصل الأخير. ربما يقال، مثلا، إن لـ(شيخ مقصد) إستمرارا في إبنيه (ثعبان) و(فهد)، رغم موته، مذ: جلس ثعبان وفهد وكل شيوخ العائلة يستقبلون المعزين. إن هذا الإستمرار، الإبنوي، ليس بوارد، البتة، وإلا، لو كان واردا، لأتم هذان الإبنان، فعلين متنامين، ما يعد إنجازا نهائيا لأبيهما، فعلا مركزيا، حيث ثمة الموت ذودا عن: مجدهم الذي لم يبق منه إلا المضيف والأرض وصورة للشيخ مقصد وهو متقلد سيفه ((٣٣)). إذ أن (فهد)، الإبن الأصغر لـ(مجدهم)، قتل أثناء نزهة: سار القارب يتهادى على صفحة الماء وفي هذه الأثناء برزت بندقية من شجيرات القصب لتطلق منها رصاصة تصيب الشيخ فهد في صدره فانحنى إلى الأمام وغرق في بركة من الدماء ((٣٤)). أما (ثعبان)، الإبن الأكبر له، فاعتُقِلَ. بحسب (جواد) عدوه: ثعبان اعتقل ((٣٥))، رغم المطالبة بموته. حيث: صاح أحدهم بالجنود ـ احرقوا المضيف رمز الاستعمار والاقطاعيين الموت للعميل ثعبان ((٣٦))، حين: يوم ١٥ تموز هاجم مجموعة من الجنود دار الشيخ ثعبان في الحمدانية ((٣٧)). وحدها (صبرية) عمتهما، شقيقة (مقصد)، مَن ماتت للذود عن مجد عائلتها، مضيفا وأرضا وسيفا، خلال ذلك اليوم، التموزي، الذي إبتُدئ فيه الهجوم على دار العائلة بتطويقه فـ: عبر الجنود على سطح الدار واستيقظت صبرية والنساء والأطفال على صوت اطلاقات ((٣٨)). لقد: تقدم نحو صبرية احدهم وضربها ((٣٩))، نهاية الذود عن ثلاثية المجد، كذلك (تقدم غالي) و(ضرب صبرية بقبضة يده فوقعت على الأرض ـ ولما ـ رفسها برجله صاحت صبرية بكلمات متقطعة ـ إلهي احكم بيننا) ثم (تقدم أحد الجنود وضرب

صبرية بطرف بندقيته). حينئذ: صاح غالي ـ أطلق الرصاص على الأرجل حتى لا تقوم.. ثانية ((٤٠)). بداية الموت في سبيل الثلاثية. لذا (ندت صرخات الألم من صبرية) و(صوب ـ غالي ـ بندقيته نحو.. صبرية وأطلق الرصاص) فـ(زحفت... مع نفثات من دمها) حتى: ركلها غالي بقدمه ((٤١)). كأن (صبرية). إذن، عند هذه النهاية (ركلها غالي بقدمه). حيث تعقبها نهاية الرواية (وسحق على جثة سلمى ورفس ساجت ليبعده عن طريقه واقتحم الغرف مع حفنة من الجنود). هي الفعل المركزي، البؤري، الذي تم الإنجاز النهائي للوظيفة المركزية من خلاله. حتى ان هذا الإحتمال، هنا، ليتأكد، منطقيا ودلاليا، إذا عُلم بأن شخصية (صبرية)، هذه، إنما ظهرت مبكرا منذ منتصف المقطع الثاني للفصل الأول. تحديدا، بعدما ظهرت شخصيات (مقصد) و(ثعبان) و(فهد) ـ على التوالي ـ في أول المقاطع الأربعة لهذا الفصل نفسه ((٤٢)). ذلك، أي الظهور المبكر لشخصية (صبرية)، حين: صحا (مقصد) على صوت أم ثعبان وهي تقول ـ أبا ثعبان نسيت أن أقول لك اليوم صبرية جاءت لها خطابة وهم ناس مستورون ((٤٣)). من ثم، تحصيل حاصل، فإن في هذا، الذي تقدم، دليلا، جليا، على إنحياز الكاتبة للدور النسائي، ضد الدور الرجالي، في المحور الإنساني، الشخصياتي، خصوصا انها في (المقدمة)، متأسفة، تقول بأن: المرأة دفعت وتدفع ثمن الأحداث بمفردها ((٤٤)).

قد يُبَرَّرُ إنحياز كهذا، و((قد)) في اللغة ـ العربية ـ تقليلية، لكن، إستدراكا، ما ليس قابلا للتبرير، أبدا، حين تقوم الكاتبة، كاشف الغطاء، في المحور التأريخي، الإرشيفي، بالإنحياز لصالح حدث معين ـ محدد ـ على حساب حدث آخر. أحد الأمثلة الكثيرة، لهذا الإنحياز اللا مبرر، ثمة انحيازها لصالح تشييع (الشيخ مقصد) على حساب مقتل (بكر صدقي). ذلك، المثال، عندما تقول "لم تطل الأيام بالشيخ مقصد كما لم تطل ببكر صدقي فالأخير قتل ورميت جثته للكلاب والثاني شيع باحتفال مهيب الى النجف بعد أن غسل في كربلاء" ((٤٥)). إنها، هنا، بإنحيازها هذا، مع الذي (شيع) ضد الذي (قتل). إنما أظهرت ((وجهة نظر)) شخصية، لها، فاحت منها رائحة التشفي (ببكر صدقي). أولا. وبانت فيها روح الإجلال (للشيخ مقصد)، ثانيا، على التوالي. وهي، من ثم، بهذا الإظهار، لـ((وجهة نظر)) كهذه، تناست كونها مؤلفا، فقط، لا يؤدي السرد بصوته ((٤٦))، منذ البداية حتى النهاية، بل يؤديه بصوت آخر، غيره، هو صوت راويه العليم.

ثم ان هذا التناسي، أم النسيان؟، في المحور التأريخي، الإرشيفي، سوف ينسحب، لا محالة، على المحور الآيديولوجي، السياسي، حين تتخلى الكاتبة أثناء توثيقها لإنقلاب ١٩٣٦ ـ مثلا ـ عن حياديتها قبالة آيديولوجيتين ((٤٧))، سياسيتين، متصارعتين عنفيا، فهي، من جهة أولى، تظهر إحداهما حملا وديعا، مسالما، بتقويل (جعفر العسكري) عن الإنقلابيين وقائدهم "هؤلاء أولادي وبكر صدقي أخي" حتى انه "ظل يكرر انهم أولادي على مسامع رشيد ونوري" بل وعلى مسامعهم أيضا "ماذا بكم أولادي؟ ما هذا التصرف؟ أين قائدكم بكر صدقي؟" ((٤٨)). وهي، من جهة ثانية، تصور أخراهما ذئبا مفترسا، دمويا، حيث: رقص بكر صدقي طربا... وهرع الى صديقته الألمانية هيلين ليزف لها الخبر... وجمع القادة وتناولوا بلا حساب المشروبات الكحولية نخب مقتل جعفر العسكري ((٤٩)).

يمكن القول، أخيرا، ان التشظي، الفقراتي/المقاطعي/الفصولي، الذي أصاب هذه المحاور الثلاثة، للجزء الأول من (طبقات الحقيقة)، إنسانيا وتأريخيا وآيديولوجيا، على التوالي، لم تسببه تعددية السرد عند الراوي العليم بـ(نفوس تقترب من فوهة البركان)، إنما سببته الكاتبة نفسها، آمال كاشف الغطاء، إذ غفلت عن تحويل حقائق هذه الـ(نفوس) وأحداثها ـ وقائعها وأسمائها ـ من معانيها الحرفية الى معان

خيالية. وهذا الإغفال، منها، مرده، هنا، انها سهت عن ان العمل الأدبي، أي عمل أدبي، لا يرتبط ـ بالإنسان وبالتأريخ و ـ بالآيديولوجيا عن طريق ما يقوله بل عبر ما لا يقوله ((٥٠)).

* هوامش التوضيح (٩) *

((١))

مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية ـ بغداد، ط١/٢٠٠٧/٤٨١ صفحة. تاريخ الكتابة ـ بحسب المتن ـ عام ٢٠٠٧.. أنوّه، هنا، بأنني كنت موشكا على الانتهاء من إنجاز دراستي، الحاضرة، حين صدر الجزء الثاني من هذه الرواية، بعنوان (المجزرة الرهيبة). ولذلك، طبعا، لم يتسن أمامي الوقت لإلحاق تناولي إياه بتناولي لجزئها الأول هذا

((٢))

كتابة وطباعة، سواء بسواء، هنا.. عدْ، مرة اخرى، الى التوضيحات "٤/١٣/١٨/٢٢/٢٨" من توضيحات الفقرة "(٢:)" في الدراسة الحاضرة

((٣))

تدور احداث الرواية في منطقة الفرات الاوسط في الفترة الواقعة بين ١٩٣٥ ـ ١٩٥٨ حيث بحثت دور العشائر العراقية في تلك الفترة، وقد تم ذكر الكثير من الحقائق والاحداث استنادا الى المصادر الكثيرة التي تمت مراجعتها لتوثيق ما ذكر من وقائع واسماء حقيقية في تاريخ العراق لتكون الروابط الاساسية في كتابة فصول الرواية.. أنظر، هنا، ص٤٧٩ من "طبقات الحقيقة"

((٤))

لكن ما مصداقية مصادر كهذه، على شهرتها، لإستناد (طبقات الحقيقة) إليها؟.. نفسه ستيفن همسلي لونكريك، أحد أصحاب هذه المصادر، يشكك ((مهما كانت جهود الإنسان صائبة، فلا يمكن ان تكون مغايرة في الواقع. ما دام المؤرخ الذي يتعرض للخطر، مضطرا ـ كما هي حاله الى الاضافة والحذف)).. ينظر، تحديدا، كتابه: العراق الحديث ـ من سنة ١٩٠٠ الى سنة ١٩٥٠ ـ تاريخ سياسي، اجتماعي، واقتصادي/الجزء الأول، ترجمة وتعليق ـ سليم طه التكريتي، الفجر للنشر والتوزيع ـ بغداد، ط١/١٩٨٨/ص١٢ـ ص١٣

((٥))

هي، بحسب تراتبيتها في البند ذاته، كل من: الوزارة العراقية ـ عبدالرزاق الحسني/مذكرات ـ ناجي شوكت/العراق الحديث ـ ستيفن همسلي/نوري السعيد ـ عصمت السعيد/العراق ـ حنا بطاطو/نوري السعيد ودوره في السياسة العراقية ـ سعاد رؤوف شير محمد/ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ في العراق ـ ليث عبدالحسن الزيدي

((٦))

في رواية الوقائع ـ والأسماء ـ الحقيقية، الماضية والحاضرة، ثمة بون شاسع بين توثيقين سرديين:

أولهما: ظاهري/سطحي، يُخْضِعُ الكاتبَ للتاريخ، كما هو توتيق آمال كاشف الغطاء للعراق ما بين عامي ١٩٣٥ و١٩٥٨ ـ في روايتها هذه ـ حيث "تم ذكر الكثير من الحقائق والأحداث استنادا الى المصادر الكثيرة التي تم مراجعتها لتوثيق ما ذكر من وقائع وأسماء حقيقية في تاريخ العراق" (أيضا أنظر، مثالا للتوثيق هذا، رواية سليمان البكري: رجال في ليل المدينة، إتحاد الأدباء والكتاب في العراق/دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٨.. الغريب، هنا، أنْ توجد روايات ستينية الكتابة، نعم، يبدو فيها

خضوع كتّابها للتاريخ أقل حدة، بكثير، مما بدا هذا الخضوع ـ على البكري ـ في روايته هذه! ثمة، مثلا، رواية لعزيز السيد جاسم ـ مكتوبة في "خريف ١٩٦٦" ـ هي: الزهر الشقي، مكتبة اليقظة العربية ـ بغداد، ١٩٨٦)

ثانيهما: باطني/عمقي، يُخْضِعُ التاريخَ للكاتب، كما هو توثيق أحمد خلف، مثلا، للعراق، ايضا، ما بين عامي ١٩٧٩ و٢٠٠٤، في آخر رواياته، حيث "لا جدوى من البحث عن بدائل في واقعنا اليومي عن أشخاص وأحداث هذا النص لأنه استمد عناصر تأليفه من: الخرافة.. أصلا.".. أنظر، هنا، روايته: محنة فينوس، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٧ (وقارن، جيدا، بين تنويهه ذاك، في "ص٥" منها، وبين تنويه البكري، كذلك "ص٥" من "رجال في ليل المدينة"، هذا "لا علاقة لأبطال هذه الرواية بأي اشخاص حقيقيين، وإن حدث الشبه بينهم وبين بعض الأشخاص فالأمر لا يتعدى كونه اطارا منطلقه إعجابي بهؤلاء الأشخاص لأنهم يشكلون نماذج مستثناة ومتفردة في الواقع العراقي مطلع الستينات.. حيث تقع احداث الرواية.".. عُدْ، يُستحسَنُ، الى التوضيح "٧٤" من توضيحات الفقرة "(١:)" في هذه الدراسة).. تنظر أيضا، حيث التوثيق ـ الثاني ـ ذاته، رواية جهاد مجيد: حكايات دومة الجندل، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٤ (كذلك، أخيرا، رواية سعدي عوض الزيدي: طوفان صدقي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٨)

((٧))

، وعلى غير انتظام تتوزع نباتات زينة جادت بها الطبيعة واهملتها يد الانسان وقست عليها شحة المياه "الرواية/ص١٣"

((٨))

، ويطوف على القمامة المنبعثة منها رائحة المواد المتفسخة اكوام من الذباب "الرواية/ص نفسها"

((٩))

ستكوّن مع بضع فقرات أخرى، لاحقة بها، ما يسمى "الاستهلال الموسع"، الذي يختص ـ عادة؟ ـ بالرواية ذات البناء التقليدي، وهو واحد من بضعة أنواع للاستهلال الروائي، السردي، أهمها: الموسع (الرجع البعيد ـ فؤاد التكرلي)/المتعدد الأصوات (الأنهار ـ عبدالرحمن مجيد الربيعي)/المحوري البنية (البحث عن وليد مسعود ـ جبرا ابراهيم جبرا)/الحديث (الراووق ـ عبدالخالق الركابي)/القصير (الخراب الجميل ـ أحمد خلف).. هذا، الذي أورده هنا، كما هو عند ياسين النصير "أ"، بخصوص (بنية الاستهلال السردي الروائي)، حيث: الاستهلال ـ فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٢/ص١٢٦ـ ص١٦٠.. أما عندي "ب"، هنا، مختلفةٌ عما عنده "ج"، هناك، فإن الاستهلالات الروائية، السردية، ستة، حتى الآن، هي: المحكم (خضر قد والعصر الزيتوني ـ نصيف فلك)/المفضفض (بلقيس والهدهد ـ علي خيون)/المترهل (لعنة ماركيز ـ ضياء الجبيلي)/المتشابه (رماد الممالك ـ عباس لطيف)/المؤطر (الظامئون ـ عبدالرزاق المطلبي)/الملتبس (فضاء القطرس ـ شوقي كريم) "د".. ثمة، منها، في روايات كاشف الغطاء، الست، أربعة: المفضفض (الأشلاء المقطعة) ـ المترهل (الرغبات تتحطم على الخط السريع) + (قطط وفئران) ـ الملتبس (عندما يكبر الأحفاد) ـ المؤطر (الوحل النهائي) + (طبقات الحقيقة) "هـ"

❋ حواشي الهامش ((٩)) ❋

"أ"

يقول النصير. حصرا ـ للضرورة؟ ـ هنا، بأن (استهلالات الفن الروائي تميل الى السعة والتنوع وغالبا ما يستغرق ـ استهلال الرواية ـ الفصل الأول منها لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه أن يزرع النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة.. وفيه يجد القارئ مسحا أوليا لكل عناصر البناء من شخصيات وأفكار وأحداث). ثم يضيف، مباشرة، ان (للإستهلال الروائي عدة أنواع، أهمها: الاستهلال السردي الروائي الموسع/الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات/الاستهلال الروائي، المحوري البنية/الاستهلال الروائي الحديث/استهلالات الرواية القصيرة). فالأول، أي (الموسع)، قوته (تتأكد في الرواية التأريخية، والرواية الواقعية والرواية ذات المحاور الفكرية) كاستهلالات: الرجع البعيد ـ فؤاد التكرلي/النخلة والجيران ـ غائب طعمة فرمان/الثلاثية ـ نجيب محفوظ/شرق المتوسط ـ عبدالرحمن منيف/المصابيح الزرق ـ حنا مينة/اللاز ـ الطاهر وطار. والثاني، أي (المتعدد الأصوات)، هو الذي (يخص الأعمال الروائية التي تتوازى فيها الشخصيات أو الأحداث، كما يصاحب الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية، كما يصلح لروايات الحقب التأريخية) مثل استهلالات: خمسة أصوات ـ غائب طعمة فرمان/الأنهار ـ عبدالرحمن مجيد الربيعي/الرجل الذي فقد ظله ـ فتحي رضوان/ميرامار – أولاد حارتنا ـ نجيب محفوظ/رباعية الاسكندرية ـ داريل. أما الثالث، أي (المحوري البنية). فمعناه (يتحدد بأن ثمة محورا واحدا يتكرر داخل الصفحات الأولى، ويضمن الاستهلال اشارة مركزة وقوية لهذه البنية المحورية ثم تتكرر في مقاطع عدة من الرواية) كما هي استهلالات: مدن الملح ـ عبدالرحمن منيف/البحث عن وليد مسعود ـ جبرا ابراهيم جبرا/نجمة أغسطس ـ صنع الله ابراهيم/اللاز ـ الطاهر وطار/الياطر ـ حنا مينة. في حين ان الرابع، أي (الحديث)، له (ميزة اسلوبية هي ان الجملة المكتفية المعنى من الاستهلال تحمل ضمنا وصراحة كل مقومات جمل الاستهلال الأخرى. لكنها تختلف عنها بنية وسياقا) وبعض أمثلته استهلالات: مائة عام من العزلة ـ ماركيز/الراووق ـ عبدالخالق الركابي/موسم الهجرة الى الشمال ـ الطيب صالح/المتشائل ـ آميل حبيبي/تلك الرائحة ـ صنع الله ابراهيم/الأيام السبعة ـ عبد الحكيم قاسم. أخيرا، أي خامس أهم الأنواع الاستهلالية، ثمة (استهلالات الرواية القصيرة) التي (تميل الى الكثافة تبعا لطبيعتها المركزة) بحيث يتحدد حجم الاستهلال في أية رواية من هذه الروايات (بالفقرة الأولى، أو بالأسطر الأولى منها) مثل ما هي استهلالات: آلام السيد معروف ـ غائب طعمة فرمان/الوشم ـ عبدالرحمن مجيد الربيعي/المسافة - اللعبة ـ يوسف الصائغ/رجل الأسوار الستة ـ عبدالإله عبدالرزاق/المستنقعات الضوئية ـ اسماعيل فهد اسماعيل/تلك الرائحة ـ صنع الله ابراهيم/غرف نصف مضاءة ـ موسى كريدي/الخراب الجميل ـ أحمد خلف/ناسوس ـ محيي الدين زنكنة/ضباب الظهيرة ـ برهان الخطيب/تلك الشمس كنت أحبها ـ عبدالستار ناصر/في سبيل الزواج ـ محمود أحمد السيد.

يبدو جليا، مما اقتبست للناقد في كلامه عن (بنية الاستهلال السردي الروائي)، ان النصير، هنا، قد ناله إرباك ذو درجة امتياز. مبدئيا وتفاصيليا. فمن حيث المبدأ، أولا، هو يرى، تنظيريا، ان (استهلالات الفن الروائي تميل الى السعة) حيث (غالبا ما يستغرق ـ استهلال الرواية ـ الفصل الأول منها).. لكنه، تطبيقيا، لا يتحصل سوى على ثمان من الروايات ذات (الاستهلال الموسع) مقابل أكثر من إثنتين وثلاثين ذات استهلالات أخرى ـ غير موسعة ـ منها نحو أربع عشرة رواية ذات استهلال قصير. أما من حيث التفاصيل، ثانيا، فهو يخلط في (التنوع) ما بين: الحجم (الاستهلال الموسع/استهلالات الرواية القصيرة) والبناء (الاستهلال المتعدد الأصوات/الاستهلال المحوري البنية) والاسلوب (الاستهلال الحديث).. حتى ان هذا الخلط ((الاستهلالي))، إذا جاز التعبير، يصل مدى خطيرا من التداخل المشوش، أم المشوش؟. حيث

(تتأكد قوة الاستهلال الموسع في الرواية التأريخية والرواية ذات المحاور الفكرية)، من جهة اولى: حجمية، فيما (يصاحب الاستهلال المتعدد الأصوات الأعمال الروائية التي تتعدد محاورها الفكرية كما يصلح لروايات الحقب التأريخية)، من جهة ثانية: بنائية، مثلا.. لذلك، وهنا مثلان جليان، فقد تذبذب استهلال رواية (اللاز - الطاهر وطار) بين (الاستهلال الموسع) و(الاستهلال المحوري البنية)، تذبذبا: حجميا/بنائيا، مثلما تذبذب استهلال رواية (تلك الرائحة - صنع الله ابراهيم) بين (الاستهلال الحديث) و(استهلالات الرواية القصيرة)، تذبذبا: اسلوبيا/حجميا. وكلا التذبذبين - هذين - محيران.

"ب"

كنت، في بدايات العام الماضي، قد ألقيت، على جمهور (الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد)، محاضرة عن "بنية الاستهلال السردي الروائي في نقدية ياسين النصير"

* لقد حاولت، أي محاضرتي هذي، أن "تقدم قراءة جديدة لهذه البنية".. كتب نضال الأمير، متابعا إياها، يقول: لم تكن المحاضرة التي القاها الناقد بشير حاجم في الاتحاد العام للادباء والكتاب يوم الاربعاء الموافق ١١/٣/٢٠٠٨ من نمط المحاضرات التي تتناول موضوعات مستمدة من الواقع الثقافي او من خلال مصادر ومراجع معينة وانما هي اضافة الى ذلك تحاول ان تكون نقيضاً لافكار سبق للناقد ياسين النصير تقديمها عن بنية الاستهلال الروائي السردي وان تقدم قراءة جديدة لهذه البنية. والناقد ياسين النصير من النقاد العراقيين البارزين اذ انجز الكثير من المؤلفات في القصة والرواية والثقافة العراقية وحاول تقديم وجهات نظر جديدة ومتميزة عن الادب والمكان والمألوف وغير المألوف والاستهلال واصدر كتاباً عن دراساته في الاستهلال تتناول هذا الموضوع في الرواية والقصة والشعر. ومحاضرة الناقد بشير حاجم تتناول الاستهلال الروائي لدى الناقد ياسين النصير اذ يرى ان هذا الناقد قد صنف الاستهلال الى عدة انواع تتمثل في الاستهلال الملحمي كما انه يحدد فروقاً بين الاستهلال في الرواية القصيرة والاستهلال في الرواية الطويلة. وبرأي الناقد بشير حاجم: ان مثل هذا التصنيف مربك وغير دقيق وهو يبتدع الفروق بين الرواية القصيرة والرواية الطويلة ويخلط بين الانواع وبين الثيمة والاسلوب والبناء والحجم، كما ان تصنيفه للاستهلال لم يستجب للتطبيق اذ يضطر الى عدم التحدد به ومحاولة اضافة استهلالات اخرى. ويضيف: ان التصنيف الذي اقترحه يختلف عن تصنيف الناقد ياسين النصير، بل انه محاولة لهدم هذا التصنيف واقامة تصنيف اخر بدلا منه وهذا التصنيف يمكن تطبيقه على جميع الاعمال الروائية ولكنني اطبقه على الروايات العراقية لانها الاقرب الينا ولانها متوفرة لديكم ويمكن الرجوع اليها. ويتمثل التصنيف المقترح للاستهلال بما يلي/ ١- الاستهلال المحكم: وهو الاستهلال الذي يتحكم بمسار الرواية والذي يمكن الرجوع اليه عند حدوث اي اشكال في السياق الروائي ٢- الاستهلال الفضفاض وهو الاستهلال الذي يكون مفتوحاً لكل ما يرد في العمل الروائي ٣- الاستهلال المترهل الذي يكون انشائياً متسعاً لاحتمالات متعددة ولاوسع ما ينطوي عليه العمل الروائي من احتمالات ٤- الاستهلال المتشابه: الذي يحصل ان يتشابه في الفصول وفي بعض مقاطع الفصول ٥- الاستهلال المؤطر: وهو الاستهلال الذي يؤطر العمل الروائي بمكان معين او زمن معين او حدث معين او شخصية معينة ٦- الاستهلال الملتبس: وهو الاستهلال الذي يثير التباسات وشكوكا حول انسجامه مع سياق العمل الروائي ((الاستهلال بين ياسين النصير وبشير حاجم، البينة الجديدة - جريدة. بغداد، العدد٥٤٤/١٦ آذار ٢٠٠٨))

* لذا، كما كان متوقعا، أثارت - محاضرة كهذه - آراء متعارضة بين روائيين ونقاد و - أيضا - شعراء..

كتب حسين علي يونس، بعدما تابعها، يقول: اعقبت المحاضرة مداخلات شارك فيها عدد من السادة الحضور كان من بينهم الروائي الكبير أحمد خلف الذي أطرى على المحاضر "اليوم أكتشف ناقدا ملما رغم أنه.... لم يقدم بدائل فعلية غير تلك التي قدمها النصير نفسه"... بينما قال مقدم الجلسة الروائي جهاد مجيد إنه كان يجب أن ينتقد النصير ناقدٌ من جيل آخر لكي يُقرأ جيدا... ثم تحدث الناقد باقر جاسم محمد "ان وجهات نظر المحاضر لم ترتق الى مستوى النظرية"..... أما الناقد عبدالله الراضي فقد اتفق مع المحاضر في وجود تخبط في تعريف الاستهلال لدى الناقد ياسين النصير.. أما ـ الشاعر ـ عبدالحميد الجباري فقد قال "ان السرد يتلون في أحداث الرواية لذلك لا يمكن أن نضع نظرية" ((بنية الاستهلال في الرواية العراقية ـ جلسة نقدية في إتحاد الأدباء، الإتحاد ـ جريدة يومية سياسية، الإتحاد الوطني الكردستاني ـ بغداد، العدد١٧٩٥/١٨ آذار ٢٠٠٨ "كذلك، أنظر، نقد الاستهلال ـ في نادي القصة، متابعة ـ علي السومري، الصباح ـ جريدة سياسية يومية عامة، شبكة الاعلام العراقي ـ بغداد، العدد١٣٤٧/ ١٩ آذار ٢٠٠٨"))

"ج"

فاستهلال رواية فؤاد التكرلي (الرجع البعيد)، مثلا أوّلَ، عنده ((موسع)) وعندي ((مفضفض)).. واستهلال رواية أحمد خلف (الخراب الجميل)، مثلا ثانيا، عنده ((قصير)) وعندي ((مفضفض)) أيضا

"د"

ثمة روايات أخرى غير هذه الست، أمثلةً للاستهلالات الروائية السردية، منها:

* حكايات دومة الجندل ـ جهاد مجيد، محنة فينوس ـ أحمد خلف، عندما خرجت من الحلم ـ علي عباس خفيف، سفر السرمدية ـ عبدالخالق الركابي، ليلة الملاك ـ نزار عبدالستار (المحكم)

* الرجع البعيد ـ فؤاد التكرلي، الخراب الجميل ـ أحمد خلف، تجاه القلب ـ كاظم الأحمدي، مقامة الكيروسين ـ طه حامد الشبيب (المفضفض)

* الطريق الى تل المطران ـ علي بدر، اليوم الأخير لكتابة الفردوس ـ علي لفتة سعيد، عودة الميلاد ـ طارق أحمد السلطاني، سوسم أوغاريت ـ عقيل إكرام، رجال في ليل المدينة ـ سليمان البكري (المترهل)

* نجيمات الظهيرة ـ كاظم الأحمدي (المتشابه)

* أشواق طائر الليل ـ مهدي عيسى الصقر، عطر التفاح ـ إرادة الجبوري، ما يتساقط من الجحيم ـ محمد عبدالمجيد، الجذال ـ شوقي كريم، حبال الغسيل ـ طه حامد الشبيب، الكائن الافتراضي ـ طاهر عبدمسلم، لجوء عاطفي ـ عبدالستار البيضاني، الوجه الآخر ـ فؤاد التكرلي، في الطابق الأعلى ـ جاسم حلو، العين الثالثة ـ طارق أحمد السلطاني، الزهر الشقي ـ عزيز السيد جاسم، قيامة بغداد ـ عالية طالب (المؤطر)

* صحراء نيسابور ـ حميد المختار، خاتم الرمل ـ فؤاد التكرلي، نبوءة الغيوم ـ عاتي البركات، الأزمنة الفاسدة ـ مهدي النجار (الملتبس)

"هـ"

تأطيرية الاستهلال للرواية الأخيرة، أي (طبقات الحقيقة)، مكانية مباشرة: معلومة الـ"مكان" إسماً + موقعاً.. لتوضيحها، تطبيقيا، يمكن عقد مقارنة، هنا، بين استهلال الرواية، هذه، وبين استهلال رواية عبدالرزاق المطلبي (الظامئون، دار الرشيد للنشر ـ بغداد، ط٢/ ١٩٨٠)، خصوصا، حيث تأطيريته لها مكانية مداورة: مجهولة الإسم والموقع للـ"مكان"

* قرية الحمدانية تقع على نهر الفرات بعيدا عن شط العرب، تنتشر بيوتها الطينية على شارع غير مبلط وإلى جانب هذه البيوت توجد أكواخ من القصب، وعلى غير انتظام تتوزع نباتات زينة جادت بها الطبيعة وأهملتها يد الانسان وقست عليها شحة المياه وقرب البيوت والأكواخ أكوام من القمامة المتألفة من أسمال بية وهشيم علب فارغة وقشور خضار ومواد متفسخة لقمامة قديمة وأكياس ورقية ممزقة. ويطوف على القمامة المنبعثة منها رائحة المواد المتفسخة أكوام من الذباب "طبقات الحقيقة/ص١٢"

** أطل عطار القرية برأسه من خلال الباب الواطئة القائمة بجانب الكوخ الطويل. فانكمشت عضلات وجهه ونبال الهواء البارد تنغرز فيه، وامتد فمه الى الجانبين بألم.. نظر صوب الشرق فلمح الشمس ترتفع كثيرا فوق الهضبتين المتوازيتين، والوادي الواسع يلمع ثلجه الطحيني الأبيض بفعل أشعة الشمس المهتزة، ثم حرك رأسه الى كل الاتجاهات وأحس بمشاعره تتجمد في اعماقه وهو يرى الأراضي من حوله وقد كستها خيوط الثلج مما تجمد من ندى ملونة العشب اليابس القليل.. "الظامئون/ص١١"

((١٠))

و: تجمع الرجال والنساء صفات مشتركة هي منظر الأيدي المعروقة نتيجة العمل المضني الشاق وكعب القدم الذي تغطيه طبقة قاسية مقرنة مسققة لتكون بديلا عن الجوارب والحذاء وارتداء الأسمال البالية. "الرواية/ص١٤"

((١١))

هي خمس فقرات، بالضبط، من مبتدى الفقرة الأولى (قرية الحمدانية تقع على نهر الفرات) إلى منتهى الفقرة الخامسة (يكسوهم ليغطي عوراتهم).. وكان أجدى للكاتبة، هنا، أن تنقط ما بعد هذا المنتهى، الخامس، فتتحصل على مقطع أول، استهلالي، يعقبه مقطع ثان، حدثي، مبتداه (كرس والد شيخ مقصد جهوده).. كذلك كان عليها، لو تنبهت إلى أهمية الشكل، أن تجعل من عبارة (فرمى بعضهم لها قطعة من اللحم) منتهى لهذا المقطع الثاني، الحدثي، لتتحصل على مقطع ثالث، حدثي أيضا، مبتداه (مضيف آل مجبل من المضايف المشهورة في المنطقة) ومنتهاه (هل هناك كلب آخر ينتظره في موقف ما ليفسد عليه كل ما يسعى لتحقيقه؟).. أي، بإختصار، كان الأفضل لفقرات المقطع الأول من فصل (القرية الحالمة)، في هذا الجزء من الرواية، أن تشكل ثلاثة مقاطع بدلا عن مقطع واحد.. يشار إلى أن لـ(نفوس تقترب من فوهة البركان)، جزءا من رواية (طبقات الحقيقة). بناء تقليديا، كلاسيكيا، يقوم على أساس: الفقرة ـ المقطع ـ الفصل.. يراجع في شأن هذا الأساس، لا سيما "الفقرة" منه، ديان دوات فايز: فن كتابة الرواية، ترجمة ـ عبدالستار جواد/مراجعة ـ عبدالوهاب الوكيل. دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٨٨/ص٦٥ (خصوصا) وما بعدها.. أيضا ينظر. للمزيد، كل من ((أ)) أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة ـ إبراهيم الصيرفي/مراجعة ـ عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة، د.ت ((ب)) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة ـ عبدالستار جواد، دار الرشيد للنشر ـ بغداد، ١٩٨١ ((ج)) جون برين: كتابة الرواية، ترجمة ـ محمد ياسين/مراجعة ـ مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٩٣

((١٢))

عُدْ، هنا، الى الاقتباس (*) في الحاشية (هـ) من الهامش (٩)

((١٣))

حيث "الرجال" هؤلاء: جباههم وخدودهم متغضنة مكدودة تحاصر عيونهم الغائرة وسط هالات من

السواد. "الرواية/ص١٣ـ ص١٤"

((١٤))

وهن يحملن الملابس والأواني والأجنة التي في بطونهن "الرواية/ص١٤"

((١٥))

وكثيراً ما يُشاهد رجلٌ عار إلى النصف يقود المركب وينشر الشباك لصيد السمك وتراهن النساء على كمية السمك في الشبكة لمعرفة حظوظهن. "الرواية/ص١٥"

((١٦))

فضلا عن أنه: يزيل الجهد المضني الذي يقومون به في زراعة أراضي آل مجبل المترامية الأطراف "الرواية/ص نفسها"

((١٧))

يؤكد جيرار جينيت، مميزا بينهما، ان السرد (تشخيص لأفعال وأحداث) والوصف (تشخيص لأشياء وأشخاص).. عودة إلى خطاب الحكاية ـ مرجع سابق/ص٥٦.. أنظر. ايضا ، حسن نجمي : شعرية الفضاء السردي ـ مصدر سابق/ص٧٠.. كذلك، ينظر، كل من "أ" حميد لحمداني: بنية النص السردي ـ من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ط١/١٩٩١/ص٧٨ "ب" صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب ـ الكويت، ١٩٩٢/ص٣٠٢

((١٨))

لذلك فإن: أي فلاح لا يفكر بأن يهجر الأرض "الرواية/ص١٥ـ ص١٦"

((١٩))

بعدها (تزوج من إحدى بنات عمه التي ولدت له ثعبان) ثم (فرح.. بالولد الثاني كما فرح بالأول وحمد الله) "الرواية/ص١٦"

((٢٠))

يعتقد جوناثان رابان، مثلا، ان هنالك نقادا، بريطانيين خصوصا، يرون ان القارئ، قارئ الرواية، ينبغي، عليه، أن يتشكك في قبول فكرة (الراوي العالم بكل شيء) بيسر كبير.. نقلا عن، هنا، إبراهيم السعافين: طواحين بيروت بين الرؤية والتشكيل، الأقلام ـ مجلة تعنى بالأدب الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، السنة الثالثة والعشرون/العدد السابع/تموز ١٩٨٨/ص٤٢ـــ ص٥٥.. عُـدْ، أيضا، الى الفقرة "١ـ٢ـ٢ـ١:" والتوضيح "(٧٨)" من "* توضيحات (١:) *" في الدراسة الحاضرة

((٢١))

وحين خرج همس آغا حامد في أذن أبيه ـ الشيخ كاطع ـ أن أصله تركي وعشيرته جاءت الى العراق مع السلطان مراد في القرن السابع عشر وأباه مختار لإحدى محلات بغداد. "الرواية/ص٢٢".. ثمة أمثلة أخرى، للسرد التعريفي، في الفصول: الرابع (ص٢٠٠) ـــ الخامس (ص: ٢٦٦/٣١٢) ـــ السابع (ص٤١٠) منها

((٢٢))

إنها "أم حسن" وهو "جواد" حيث (طالما حكت له الأساطير وهي تهدهده وتطعمه) "الرواية/ص٤١".. ثمة أمثلة أخرى، للسرد الحكائي، في الفصلين: الثالث (ص١٥٤) ـ السابع (ص: ٤٤٨/٤٦٠) منها

((٢٣))

وجاءت الفرصة لتسترد كرامتها فصرخت وصاحت:ـ الله أكبر أنا يقال لي (أزيحها من البيت) سليلة رسول الله (ص) سأذهب الى العباس (ع) وأقول له أنا ابنتكم أتوافقون على هذه الإهانة إنها موجهة لكم وأنا أطالبكم بالدفاع عني وحفظ ماء وجهي. "الرواية/ص٥٩".. ثمة أمثلة أخرى. للسرد العقائدي. في الفصول: الأول (ص٦٠) ـ الثاني (ص٧٤) ـ الثالث (ص: ١٥٤/١٥٦/١٨٢) ـ الرابع (ص٢٣٣) منها

((٢٤))

هذا، الاستذكار، حين: جال ـ الحاج محمد ـ بنظره بين الكتب وهز برأسه رأى الكتاب القديم أخرجه من بين الكتب الخطية تصفح الأوراق إنها من جلد الغزال ومكتوبة بالخط الآرامي وغلاف الكتاب عليه نقوش آرامية، "الرواية/ص٩٨".. ثمة مثال آخر. للسرد الاستذكاري. في الفصل السادس (ص٣٣٧).. هذا السرد، أنوّه، يختلف، لا سيما زمنيا، عما سأسميه بالسرد الاستعادي

((٢٥))

هذه أولى رسائل "جواد" إلى "صبرية"، "الرواية/ص١١٢". بعدما ولى (هربا من الكلب) تاركا إياها، بـ(لا حول لها ولا قوة)، "الرواية/ص٧١".. كان ذلك خلال محاولتهما الفرار من قريتهما، "الرواية/ص٦٩"، حيث (فجأة رأى جواد كما رأت صبرية عينين تلمعان في الظلام وطرق سمعهما نباح كلب شرس)، "الرواية/ص٧٠"، في (الفصل الثاني/الحب لا يكفي).. الحادثة هذه، نفسها، كما استعادها "جواد" في نهايات الفصل ذاته، هذا، سوف تستعيدها "صبرية" في استغلاق الفصل الأخير، أي (الفصل السابع/القتل من حصة الجميع)، هكذا (فتحت صبرية عينيها بصعوبة فرأت الظلام نفسه وعيني الكلب تحملقان فيها ونباحه المتواصل) "الرواية/ص٤٧٣".. ثمة أمثلة أخرى. للسرد الاستعادي. في الفصول: الثالث (ص: ١٧٨/١٩١) ـــ الرابع (ص٢١١) ـــ الخامس (ص٢٦٩) ـــ السادس (ص: ٣٥٥/٣٦٢/٣٧٩/٣٩٥) منها

((٢٦))

حيث جرى بينهم حوار، الرواية/ص١١٧ـ ص١١٨"، بعده (تم الاتصال بالشيخ مقصد ورؤساء عشائر آخرين) "الرواية/ص١١٩".. ثمة أمثلة أخرى. للسرد الوثائقي، كالتي في الفصول: الأول (ص: ٢٩/٤٨/٥١/٦٣) ـ الثاني (ص: ٧٧/٩١/١٠٧) ـ الثالث (ص: ١٢٩/١٤٧/١٥٣) ـــ الرابع (ص: ١٩٥/١٩٨/٢٢٢) ـ الخامس (ص: ٢٧٤/٢٩٥/٢٠٧/٢٢١) ـ السادس (ص: ٣٤٤/٣٧٢) منها

((٢٧))

صاح جعفر باشا وهو يحتضن التراب العراقي بكلتا كفيه:ـــ أنا الذي أوصلتك الى رتبة رئيس أول ومسدسك وطلقاتك من التجهيزات التي أوقع عليها. "الرواية/ص٢٣٠".. ثمة مثال آخر. للسرد التشبيهي، في الفصل الرابع (ص٢٢٩) منها

((٢٨))

كما هو عند جيرار جينيت، خصوصا، ضمن: خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج، ترجمة ـ محمد معتصم/عبدالجليل الأزدي/عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ـ القاهرة. ط٢/١٩٩٧/ص٢٦٨

((٢٩))

يقول سعيد يقطين. مثلا، بـ(ان الفعل القابل لأن تتولد عنه أفعال متعددة. وتساهم مجتمعة في تطور الحكي، وتتولد من خلال الصيرورة مجموعة أخرى من الأفعال تظل مشدودة الى الفعل الأول بروابط متينة، هو ما يمكن أن ندعوه وظيفة).. قال الراوي ـ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي

العربي ـ الدار البيضاء/بيروت. ط١/١٩٩٧/ص٣٥

((٣٠))

وحمد الله وذبح بقرة ودعا أهل القرية فتوافدوا إلى المضيف ليذوقوا اللحم في هذه المناسبة. واحتشد على الباب الأطفال والنساء "الرواية/ص١٦"

((٣١))

في القرية أقيمت فاتحة الرجال وارتدى المضيف حلة السواد وجلس ثعبان وفهد وكل شيوخ العائلة يستقبلون المعزين "الرواية/ص٢٤٧"

((٣٢))

من المؤسف. هنا. ان في شخصية هذا ((البطل)). أي: الشيخ مقصد. أثرا من شخصية ((المؤلف)). أي: الكاتبة كاشف الغطاء. على المستوى الفكري.. إذ ان مقصد. الشيخ. الذي (بدت الكلمة غريبة ـ له ـ فتساءل قائلا: فنية ماذا؟). بعدما (انبرى فهد ـ ابنه ـ ليأخذ حقه من الحديث: أنا أدرس فنية). هو ذاته. نفسه. الذي ستقول على لسانه كاشف الغطاء. الكاتبة. هذه العبارة (أخشى ان يكون مصير العراق كالأندلس)!.. يؤكد ميخائيل باختين. في هذا الصدد. إن من شروط الرواية. أية رواية. ألا تربط المؤلف ببطله: ما لم يقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه لن نجد أمامنا عملا أدبيا إنما وثيقة شخصية.. قضايا الفن والإبداع عند دستوفسكي. ترجمة ـ جميل نصيف التكريتي. دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد. ١٩٨٦

* إستدراك *

كنت في دراستي "تعددية السرد وصيغ اختلافه عند الراوي العليم". الزمان ـ مصدر سابق ـ العدد٢٨١٧/٨ تشرين الأول ٢٠٠٧. قد قلت ذلك. الذي ورد في التوضيح هذا. كله.. ويبدو أن الكاتبة. آمال كاشف الغطاء. قد تنبهت إليه. بعد قراءتها لتلك الدراسة. فتلافته في الطبعة الثانية للجزء ذاته بإضافة ذكية.. من أجل توضيح أكبر. لهذا التلافي. أنقل. هنا. ما دار بين "الشيخ مقصد" و"آغا جودت". من حوار. كما ورد في كلتا الطبعتين

* وهنا تناهى الى سمعه صوت نسائي جميل يصدر من مكان قريب فسأل اغا جودت قائلا:ـ ما مصدر هذا الصوت.

قال اغا جودت:ـ هذا مكان يسمونه ملهى وتأتي امرأة تغني فيه وأخرى ترقص ويقدمون فيه الخمر أصغيت الى غنائها اسمع يا شيخ مقصد كلمات الأغنية اسمعها.

أصاخ بسمعه الشيخ مقصد فسمع.

جادك الغيث إذا الغيث هما

يا زمان الوصل في بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما

في الكرى او خلسة المختلس

صاح الشيخ مقصد:ـ رائع... الأندلس أخشى أن يكون مصير العراق كالأندلس.

توقف عن الكلام وتساءل قائلا:ـ هل تذهب لهذا المكان؟

ـ نعم مرات اذهب ولا اشرب الخمر. فقط اسمع غناءها. صوتها شجي جدا بحيث أنسى همومي.

ـ صوتها يأتي مع أمواج النهر يذكرني بغناء الصيادين. (ط١/ص٢٠٥ـ ص٢٠٦)

* تناهى الى سمعه صوت نسائي جميل يصدر من مكان قريب فسأل اغا جودت:ـ ما مصدر هذا الصوت.
ـ هذا مكان يسمونه ملهى تأتي امرأة تغني فيه وأخرى ترقص ويقدمون فيه الخمر.. أصغي الى غنائهـا.. اسنع يا شيخ مقصد كلمات الأغنية.. اسمعها.
أصاخ بسمعه الشيخ مقصد فسمع.

جادك الغيث إذا الغيث هما

يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما

في الكرى او خلسة المختلس

صاح الشيخ مقصد:ـ رائع... الأندلس.. أخشى أن يكون مصير العراق كالأندلس.
:ـ من حدثك عن الاندلس؟
:ـ والد الحرم المصون الحاج محمد.
توقف عن الكلام وأردف:ـ هل تذهب لهذا المكان؟
ـ نعم مرات أذهب لكني لا اشرب الخمر. فقط اسمع غناءها. صوتها شجي جدا بحيث أنسى كل همومي.
ـ صوتها يأتي مع أمواج النهر.. يذكرني بغناء الصيادين. (ط٢/ص٢٠١ـ ص٢٠٢)
((٣٣))
كذلك: صورة للشيخ ثعبان مع أعضاء المجلس النيابي.. "الرواية/ص٤٠٥"
((٣٤))
وعلت وجهه صفرة ومالت شفتاه الى الزرقة، وجحظت عيناه... وندت منه صرخـة قويـة ولفـظ أنفاسـه الأخيرة. "الرواية/ص٣٧٣ـ ص٣٧٤"
((٣٥))
نظرت صبرية إلى جواد بعين ثاقبة وصاحت:ـ جواد ماذا تفعلون هنا؟
أجابها بقوة اطلاقات الرصاص:ـ إنهم يبحثون عن الأسلحة ويحطمون رموز الجبروت والطغيان إفتحي الغرف صبرية سندخل لا محال لا أستطيع أن أمنعهم.
:ـ هذه ليست المرة الأولى وأنت لا تستطيع.
:ـ ثعبان اعتقل والعائلة المالكة ونوري السعيد، انتهوا لاقوا جزاءهم العادل. "الرواية/ص٤٧٠"
((٣٦))
كان الجنود (يقتحمون الجدران ويحرقون الغلال... ويطلقون النار على صرر ملابـس النـساء.. وأوانـي الطبخ الكبيرة) "الرواية/ص نفسها"
((٣٧))
حيث عبروا على سطحه، بعدما طوقوه، فـ(استيقظت صبرية والنساء والأطفال على صوت اطلاقات النـار ودب الذعر بين النساء وتعالى صراخ الأطفال) "الرواية/ص نفسها"
((٣٨))
لذا (طلبت صبرية من عقيل وفيصل وبقية الأولاد البقاء مع الأطفال والنساء في ـ الـ ـ غرف) ثم (وقفـت وسط الدار مع سلمى التي أبت أن تبقى مع الآخرين) فـ(رأت أمامها جواد وحوله مفـرزة مـن الجنـود)

"الرواية/ص نفسها"
((٣٩))
. وثنى على سلمى. "الرواية/ص٤٧١"
((٤٠))
قبل هذه الصيحة (سحب أحد الجنود سلمى وهي في حالة أعياء جنب صبرية) "الرواية/ص٤٧٢"
((٤١))
من ثم (سحق على جثة سلمى ورفس ساجت ليبعده عن طريق واقتحم الغرف مع حفنة من الجنود.) "الرواية/ص٤٧٣"
((٤٢))
أنظر (ص١٦)، من الرواية، وعد الى الهامشين "((١٩))" "((٣٠))"، من "* **هوامش التوضيح (٩)** *"، هنا
((٤٣))
عند ذلك (رد بحدة وعصبية من دون أن يرفع نظره اليها:ـ لا استعداد لدى البنت ما تزال صغيرة.) "الرواية/ص٣٧"
((٤٤))
أيضا، "طبقات الحقيقة/ص٩ـ ص١٠"، تقول:
* دفعت المرأة ثمنا كبيرا للتغيرات الحادة والمفاجئة في المجال الاقتصادي والسياسي والاجتماعي في العراق، (= إستهلالا)
** دفعت المرأة العراقية ثمنا غاليا... وأحلام لا سبيل لتحقيقها... ولم تستطع أن تضمن حقها في بيت يضمها... ورجل يحميها... وأولاد يشكلون ديمومة وجودها. (= إستغلاقا)
((٤٥))
... وصلى عليه الشيخ محمد العلي آل جعفر "الرواية/ص٢٤٧"
((٤٦))
فضلا عن انه، أي ((المؤلف)) هذا، لا يقدم شخصية، أساسية أو ثانوية، تحمل ((وجهة نظر)) شخصيته.. لذا كان على الكاتبة، كاشف الغطاء، أن تغيِّب وجهة نظرها، إذا أصرت على إبدائها، في بنية روايتها، الحاضرة، بحيث يتطلب الوصول الى هذه الـ((وجهة نظر)) عملية خاصة للتحليل.. راجع، عنها، بوريس أوسبنسكي: شعرية التأليف ـ بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة ـ سعيد الغانمي/ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ـ القاهرة، ١٩٩٩/ص٢٢ وما بعدها
((٤٧))
متناسية ان وجود ((المؤلف)) في الرواية، أية رواية، لا ((لكي يختار من بين الآيديولوجيات ما يلائمه)) بل ((ليمتحن جميع الآيديولوجيات ويشاكسها)).. ينظر، في هذا الشأن، حميد لحمداني: النقد الروائي كآيديولوجيا ـ من سوسيولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الأدبي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ط١/١٩٩٠/ص٣٦
((٤٨))
ثم لماذا هذه "الشعارية"، غير المعقولة، في قول (وزير الدفاع) لعسكريين إنقلابيين (أنتم السند والحمى.

أنتم أولاد بدر وحنين.) "الرواية/ص٢٢٨"

((٤٩))

هذه العبارة، الأخيرة، من بيير ماشيري.. نقلا، هنا، عن فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر – دمشق، ط١/٢٠٠٤/ص١١.. وانظر، أيضا، عبدالهادي أحمد الفرطوسي: سيميائية النص السردي، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق – بغداد، ٢٠٠٧/ص٩٤

((٥٠))

لم أستغرب، أبدا أبدا، حين اكتشفت التشابه التفاصيلي، لا سيما في الضربات والرفسات والركلات وغيرها، بين مقتل (جعفر العسكري) على أيدي جماعة بكر صدقي عام ١٩٣٦ "الرواية/ص٢٢٨– ص٢٣٠" ومقتل (صبرية المجبل) على أيدي جماعة عبدالكريم قاسم عام ١٩٥٨ "الرواية/ص٤٧١– ص٤٧٣".. ذلك أنه، تشابها تفاصيليا كهذا، يثبت مصداقية ذهابي إلى أن الكاتبة، كاشف الغطاء، ليست حيادية، بل إنحيازية. في روايتها هذه.. لقد وقفت ضد (عبدالكريم قاسم)، مع (صبرية المجبل)، كما وقفت ضد (بكر صدقي)، مع (جعفر العسكري)، لأنها تعتقد أن في (قاسم) إمتدادا من (صدقي)، كونهما قرأتهما جيدا، وهي محقة في هذا الاعتقاد.. إذ يقال، مثلا، بأن "عبدالكريم قاسم ووصفي طاهر ومحي عبدالحميد قد وضعوا خطوات بكر صدقي أمامهم" و"لا سيما أن عبدالكريم قاسم كان يترسم بخطواته في الجيش خطى قريبه محمد علي جواد الذي اغتيل مع بكر صدقي" (حسن العلوي: عبدالكريم قاسم – رؤية بعد العشرين، مكتبة الصدر – قم/دار الكتاب العربي – بغداد "= توزيع"، ١٩٨٣ " = تاريخ – مقدمة المؤلف –"، ص١٥٣– ص١٥٤)

(١٠) ما أكتبه هنا، اذ يحاول تطبيق التحليل الوظائفي على رواية، ينطلق من معنى كلمة "وظيفة" في اصطلاح فلاديمير بروب: عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية ((١)). وإذا كانت ثمة إحدى وثلاثون وظيفة، عنده، فثمة، احيانا، وظيفة تقابل اخرى، من حيث اشكال كل واحدة منهما، لتمثلا عنصرا تركيبيا مزدوجا – كما الحال بين وظيفتي المنع (Interdiction) والخرق (Transgression) – وهو هذا التمثيل، ما يعرف بتزويج الوظائف (Couplage de fonctions) لدى جوليان غريماس ((٢)). بيد ان هذا التزويج، للوظائف، ليس بمانع، اطلاقا، ان تنبثق من اي عنصر تركيبي مزدوج حالة، هي أولى بالضرورة، بكون للخطاب فيها – حتما – قيمة انجازية (Discours performatif) حسب مصطلح اميل بنفنيست ((٣)). هذه القيمة، الانجازية، يحددها بطل، ذو فاعلية معرفة، حيث البطل، استنادا الى جيرار جينيت ((٤))، هو الشخصية الموضوعة من السارد تحت المجهر (Effet de focalisation) . حتى، على سبيل المثال، لو فقد البطل – ظاهريا في الاقل – كل فاعليته، المعرّفة، إذ تنويه الأداة في الانجاز، ثم التحديد، فإنه يحافظ على قيمته بالكامل، وظائفيا، لأن الأداة مسيّرة، لا مخيّرة، تُشَلُّ حركتها، تماما، إن أعوزتها أوامره، ومقاصده، لكنه، مع ذلك، ليس كبطل الحكاية العجيبة وفق ادق تعريف لـ(البطل) حسب بروب ((٥)). فهو هناك، تحت المجهر، بطل حكاية شعبية، حصرا، وهو هنا، كما العجب، بطل حكاية اسطورية، مثلا، وقد بين غريماس، في مقاله: شروط استنباط علامية للعالم الطبيعي ((٦))، انه يمكن اعتبار الحكاية الشعبية بالنسبة للحكاية الاسطورية كالرقص الفلكلوري بالنسبة للرقص البدائي، ناهيك عن ان الحكاية الاولى، الشعبية، دون الحكاية الثانية، الاسطورية، عنصر مهم في حضارة اي مجتمع، كونها عصارة خياله الجماعي، وإن مثلت، من حيث معناها الزمني العام، ما يعتبر عالما شبه بدائي بالنسبة الى حاضر المجتمع ((٧)).

* هوامش التوضيح (١٠) *

((١))

Morphologie du conte, poetique - 1965. seuil - 1970, points - 1973.. وتنظر، بالضرورة، ترجمته العربية الأولى: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم - ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين - الرباط/مؤسسة الابحاث العربية - بيروت، ط١/١٩٨٦ (أود الاشارة، بمناسبة ذكرها هنا، الى ان الترجمة، هذه، قد أشكلت عند بعض اكاديميينا، العراقيين، لا سيما ناهضة ستار.. فهي تخلط بين "الوظيفة" وبين "المثال الوظائفي". عند بروب، إذ تورد تعريف الاولى تعريفا للثاني، من جانب اول، ثم تعطي "الوظيفة" تعريفا مقاربا للتعريف المعطى منها الى "المثال الوظائفي"، من جانب ثان، مستندة الى الصفحتين "١٧" و"٣٥" من "مورفولوجية الخرافة" بحسبها.. أنظر، للتوثق، دراستها: بنية السرد في القصص الصوفي - المكونات والوظائف والتقنيات، إتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠٣، ص١٤٥ وص١٥٧).. كذلك، تنظر، ترجمته العربية الثانية: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم - ابوبكر احمد باقادر/احمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ١٩٨٩

((٢))

Semantique structurale, Larousse - 1966.. وانظر، مثلا، محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي/نظرية كريماس، الدار العربية للكتاب - طرابلس (ليبيا)، ١٩٨٣

((٣))

قريب منه مصطلح (الترهين السردي)، المقترح من بنفنيست ايضا. ومعناه (انجاز الفعل الكلامي راهنا)، بالضبط، حيث ثمة ما هو مرهون في (الفعل الكلامي المنجز).. أنظر، للمزيد من التفاصيل عن هذا المصطلح، كتابه: Problemesde Lnguistingue, Gallimard - 1966.. وينظر، كذلك، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء/بيروت، ط١/١٩٨٩/ص٣٨٣

((٤))

Figures III, Seuil.. وتقول يمنى العيد، في هذا الصدد، بأن (تقنية الراوي الشاهد في السرد الروائي تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي والوظيفة في كلتا الحالتين هي التقاط المرئي ونقله الى القارئ او المشاهد).. ينظر، هنا، كتابها: تقنيات السرد الروائي - في ضوء المنهج البنيوي، بيروت، ط١/١٩٩٠/ص٩٠

((٥))

هو، لا سواهما، إما (أ).. "الشخصية التي تتعرض مباشرة لفعل المعتدي حين تحيك عقدة الحكاية" أو (ب).. "الشخصية التي تقبل القيام بتقويم الافتقار".. أشير الى ان قيمة (الوظيفة)، عند بروب، تتلخص، ومن هنا تفضيلي (ب) على (أ)، في كونها، او في أنها، تتركز على حالة (افتقار)، ما، حيث ثمة (ناي)، كذلك، لا بد، له، أن ينتهي بحل، معين، يلغيها.. أنظر، مثلا، حميد لحمداني: بنية النص السردي - مصدر سابق/ص٢٤ وما بعدها

((٦))

Dusens, seuil - 1970.. الممتع، هنا، أن أقرن هذا الاعتبار النسبوي، الذي بينه غريماس، مع تمييز اساسي، رئيس، وضعه نوام تشومسكي بين (معرفة المتكلم - المستمع - بلغته) وبين (الاستعمال الآني للغة في الظروف المحسوسة).. تنظر، تحديدا، مقالته (الكفاية اللغوية والاداء الكلامي) في (ميشال زكريا:

* هوامش التوضيح (١٠) *

((١))

Morphologie du conte, poetique - 1965. seuil - 1970. points - 1973.. وتنظر، بالضرورة، ترجمته العربية الأولى: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم - ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين - الرباط/مؤسسة الابحاث العربية - بيروت، ط١/١٩٨٦ (أود الاشارة، بمناسبة ذكرها هنا، الى ان الترجمة، هذه، قد أشكلت عند بعض اكاديميينا، العراقيين، لا سيما ناهضة ستار.. فهي تخلط بين "الوظيفة" وبين "المثال الوظائفي". عند بروب، إذ تورد تعريف الاولى تعريفا للثاني، من جانب اول، ثم تعطي "الوظيفة" تعريفا مقاربا للتعريف المعطى منها الى "المثال الوظائفي"، من جانب ثان. مستندة الى الصفحتين "١٧" و"٣٥" من "مورفولوجية الخرافة" بحسبها.. أنظر، للتوثق، دراستها: بنية السرد في القصص الصوفي - المكونات والوظائف والتقنيات، إتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠٣، ص١٤٥ وص١٥٧).. كذلك، تنظر، ترجمته العربية الثانية: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم - ابوبكر احمد باقادر/احمد عبدالرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي - جدة، ١٩٨٩

((٢))

Semantique structurale. Larousse - 1966.. وانظر، مثلا، محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي/نظرية كريماس، الدار العربية للكتاب - طرابلس (ليبيا)، ١٩٨٣

((٣))

قريب منه مصطلح (الترهين السردي)، المقترح من بنفنيست ايضا، ومعناه (انجاز الفعل الكلامي راهنا)، بالضبط، حيث ثمة ما هو مرهون في (الفعل الكلامي المنجز).. أنظر، للمزيد من التفاصيل عن هذا المصطلح، كتابه: Problemesde Lnguistingue, Gallimard - 1966.. وينظر، كذلك، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء/بيروت، ط١/١٩٨٦/ص٣٨٣

((٤))

Figures III, Seuil.. وتقول يمنى العيد، في هذا الصدد، بأن (تقنية الراوي الشاهد في السرد الروائي تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي والوظيفة في كلتا الحالتين هي التقاط المرئي ونقله الى القارئ او المشاهد).. ينظر، هنا، كتابها: تقنيات السرد الروائي - في ضوء المنهج البنيوي، بيروت، ط١/١٩٩٠/ص٩٠

((٥))

هو، لا سواهما، إما (أ).. "الشخصية التي تتعرض مباشرة لفعل المعتدي حين تحيك عقدة الحكاية" أو (ب).. "الشخصية التي تقبل القيام بتقويم الافتقار".. أشير الى ان قيمة (الوظيفة)، عند بروب، تتلخص، ومن هنا تفضيلي (ب) على (أ)، في كونها، او في أنها، تتركز على حالة (افتقار)، ما، حيث ثمة (نأي)، كذلك، لا بد، له، أن ينتهي بحل، معين، يلغيها.. أنظر، مثلا، حميد لحمداني: بنية النص السردي - مصدر سابق/ص٢٤ وما بعدها

((٦))

Dusens, seuil - 1970.. الممتع، هنا، أن أقرن هذا الاعتبار النسبوي، الذي يبنه غريماس، مع تمييز اساسي، رئيس، وضعه نوام تشومسكي بين (معرفة المتكلم - المستمع - بلغته) وبين (الاستعمال الآني للغة في الظروف المحسوسة).. تنظر، تحديدا، مقالته (الكفاية اللغوية والاداء الكلامي) في (ميشال زكريا:

الألسنية/علم اللغة الحديث ـ قراءات تمهيدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت، ط١/١٩٨٤/ص٧٤)

((٧))

سمير المرزوقي/جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة ـ تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر ـ تونس/دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ـ بغداد، ١٩٨٦/ص٥٦

(١١) تقول، استنتاجا، بـ(ان كل انسان يصوغها ـ الرواية ـ على نحو شعوري في طفولته).. رواية الأصول وأصول الرواية ـ الرواية والتحليل النفسي. ترجمة ـ وجيه اسعد/مراجعة ـ انطوان مقدسي، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ط١/١٩٨٨/الفصل الثاني.. أشدد، كي يُفهم من هذا التوضيح ما هو مراد له، على أن استدعائي إياها، أي مارت روبير، ليس غايته. وإن بدا اجرائيا أكثر منه استئناسيا، أن أميل ـ انحرافا عن الفقرة (١ـ٢:) ـ صوب مدرسة التحليل النفسي (= أبرز نظرياتها، الرائجة حتى اليوم، نظرية اللاشعور.. إذ يستند اليها الفرويديون واليونغيون واللاكانيون، كلهم، فيذهبون الى اعتبار البنية الأدبية خطاباً مقنّعاً ومعقدا لـ"لا شعور" الانسان.. عند كارل يونغ، مثلا، وردت فكرة هذه النظرية، التي يعتمدها مريدوه، حين رأى تشابها في مظاهر التفكير الانساني، بين الأوربي، بعقليته الحديثة، والبدائي، بأساطيره القديمة، فتكونت رواسب لتجارب الاجيال في لا وعي البشر من الحيوات الماضية للاجيال السابقة لهم.. أنظر، خصوصاً، الانسان ورموزه، ترجمة ـ سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٤)

(١٢) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٥/٢٤٩ صفحة/تاريخ الكتابة ـ بحسب "المقدمة" ـ عام ١٩٨٦

(١٣) من حيث تاريخ الصدور، هنا، تأتي بعدها "قطط وفئران"، وإن صدرت في العام ـ ٢٠٠٥ ـ ذاته، استنادا الى ما "صدر للمؤلفة" في الصفحة الأخيرة من الوجل النهاني، ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت ـ ط١/٢٠٠٦، ومن أول رواياتها الست من حيث تاريخ الكتابة ـ بحسب "الاهداء" ـ وهو عام [illegible]

[illegible] من المرء أن يثبت هنا قدميه سيدا فكثيرا ما تكون احجار الجبل عديمة الرحمة تتحرك من مواقعها عندما تلامسها قدم امرئ ما فتسقط تاركة مواجه مصيره المحتوم [illegible] [illegible] من طريق [illegible] [illegible] كان هناك اتساع في الطبيعة يصحبه فراغ هائل يشعر المرء بكآبة [illegible] لا سبيل الى التخلص منهما، فالجبل الشاهق والارض القاسية والأفق البعيد تعزز لدى المرء الشعور بأن [illegible] الطبيعة قد تضافرت لمقاومته، [illegible] الحشائش التي تعبث بها الريح تمنح العزاء [illegible] ولكنها لا تستطيع [illegible] يد العون لمن يحاول الاستناد عليها، "الرواية/ص٩"

([illegible]) هو المكان الأصل، عنده، لكنه ليس المكان الحقيقي، بالنسبة له، بما هذا المكان، الاخير، هو مكان الاختبارين الترشيحي والجسد.. ينظر، هنا، محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي ـ مصدر سابق، ص٥٣ وما بعدها

([illegible]) [illegible]، ومنحدره سواء، مجرد (.. جبل اخشب غليظ حرير، نباته كالابر وارضه ظمأى، وغباره كثير [illegible] صفراء).. ينظر (محمود المسعدي: السد ـ مسرحية، ص٥٦).. نقلا، هنا، عن سمير المرزوقي/جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة ـ مصدر سابق/ص١٩٨

(17) La poetique de la reverie, P.U.F – 1960 .. ويتساءل بشلار، كذلك، قائلا: اي قدرة آلهية تمنحنا

* الاحداث هنا يتراكم بعضها فوق بعض وتتفاعل فيما بينها وهذا التفاعل لن يمضي على غير طائل، وستحاسب على كل اعمالك في عالم الحياة.

ـ كل اعمالي، اني انسان محترم وفاضل وشريف. لم أسئ الى احد حتى احاسب،

* سيد عبد تستطيع ان تضع مئات الاسباب والنتائج، وان تبحث عن علة تمنحك الشعور بأن ما حدث لا ذنب لك فيه، وانما هو خارج عن ارادتك وانك آلة صماء في يد الزمن وأينما تكون فالحتمية أو الجبرية تلاحقك كظل لك، لقد كنت تسعى ان تأتي الى هنا، وانت تحمل صحائف بيضاء ناصعة لم تطاولها السنة اللهب، ان هذا كله لا يلغي الاتهام الموجه اليك من جزء لا يتجزأ منك.

ـ ممن الاتهام؟ وماذا يتضمن؟

* الاتهام يتضمن انك انكرت هذا الشيء، وأسأت استعماله وهو عزيز عليك.

انه الاتهام الرئيسي الموجه ضدك، وهو الذي يقرر مصيرك في هذا العالم.

ـ أنا ارفض الاتهام.

* سيد عبد ليس المهم ان ترفض بعناد أو تخضع ببلادة، وانما يجب ان تواجه اتهام هذا الجزء منك الذي رفضك كما رفضته، واساء اليك كما اسأت اليه.

ـ اننا نقف على قدم المساواة.

* هناك فارق بينكما لأنك تملك العقل.

ـ ان العقل يجعلنا نتقبل الامور ونناقش خطأها وصوابها، وأنا الآن أرغب في معرفة الاتهام.

* ان الاتهام موجه منك واليك، وانت تفتقد هذا الجزء الذي وجه اليك الاتهام.

ـ هل الاتهام من جهة مجهولة خارجة عن حدود الانسان؟

* لا.........؟

ـ إذن ما هي؟ وما صنعتها؟

* انها حاسة البصر

ـ ولكني أرى كل شيء، هذين الرجلين، وهذه المرأة وهذا أنا.

* ولكنك لا تراني على الرغم من قربي منك.

ـ لم أفكر أبدا بهذا ولم اتخيل بأنني يجب ان اراك.

* السبب هو استعمالك لحاسة الرؤية، وبالتالي لم تكن تمتلكها بل هي التي امتلكتك. واصبحت أسير حاسة النظر.

ـ هل هذا يعني ان حاسة النظر وانا اصبحنا كائنين متكافئين؟

* نعم، طالما اختفت الارادة وتراجع العقل، واصبحت عبارة عن عين تنظر كما يحلو لها. وبالتالي لم تعد تملك اتخاذ القرار اللازم، فعليك استعادتها ليتم تصفية الحساب بينكما.

ـ وكيف يتم ذلك؟

* سوف تراجع صحيفة اعمالك لمعرفة ما هو الاتهام، وذلك بعد ان اكمل مرافعة هؤلاء الافراد.

"الرواية/ص٣٢ـ ص٣٩"

"ب" الصوت المهيب/السيد احمد

* السيد احمد، انت تعرف ان الانسان مسؤول عن اعماله حسب ما تقتضيه الاديان السماوية، وحتى الاديان التي تؤمن بتعدد الآلهة.

ـ أنا ارفض ان انقش كائنا غير مرئي، فلذا الأولى ان اراك.

* سواء ارأيتني ام لم ترني فسيبقى صوتي يلاحقك.

ـ استطيع ان اسد أذني عن سماعك،

لن يتغير شيء فالمتكلم هو انت والحاكم انا سوف احاسبك على اعمالك.

ـ انا لا استطيع ان اقر بأني مسؤول عن اعمالي بمفردي، واحاسب عليها في الفترة الزمنية الوجيزة التي واجهت بها الحياة، وان اتعلم في هذه الفترة كل ما تحدثت به لصاحبي عن الماضي والحاضر.

* انت ولدت وحولك عام متكامل، وتتمتع بحماية كافية يتولاها من هم اقدم منك.

ـ وزلكن هذه الولادة لم تتم بارادتي، ولو ترك لي الخيار لرفضت ذلك، وفرض علي مجتمع وتقاليد كان المروق عنها بدعة، وأبواي كانت حمايتهما لي من قبيل المقايضة، لقد كان علي ان اسلم بكل الامور وكأنها بديهيات.

* لذلك رفضت كل شيء دون ان تترك لنفسك مجال التفكير فيما هو صالح وغير صالح، لقد رفضت من اجل الرفض ولم تقدم البديل.

ـ ولكن هل علي ان اقبل بوطن ولغة ودين كلها امور مقررة مسبقا، وحتى شكلي الخارجي وملامحي، علي ان اتعامل مع كل هذا وانسجم معه لأواجه الحياة، كل هذا مرسوم سابقا، ويأتي من يقول لي: انك تملك حرية الارادة وانك تحاسب على كل دقيقة في حياتك.

* ان الانسانية بمفهومها الاكبر خالدة وازلية، واذا امتلك الفرد المعرفة والخلود، واصبح في الفردوس، عند ذلك يختفي الطموح والامل وخروج الانسان من الفردوس هو افتقاده الى المعرفة بالقوانين، فالولادة والموت والشرائع تنظم الحياة، والخلل ناجم عن العبث بهذه الشرائع، ومحاولتك فرض شرائع فردية هزيلة تحل محل شرائع الحياة الازلية وبالاحى انك قدرت ان كل المعرفة الانسانية خطأ دون ان تحاول اثبات ذلك، والأولى ان يبقى كل شيء صحيحا لحين اثبات كونه خطأً، لقد أعطيت وطنا ولغة ومجتمعا ودينا وشرائع وانت عاجز عن مواجهة الحياة، فلو كنت خالي الوفاض من كل هذا ـ فبماذا تستطيع ان تواجه الحياة؟ في هذه الحالة عليك العودة الى العصور السحيقة.

ـ ولو سلمت بذلك فهذا لا يعني اني احاسب.

* انك تحاسب لأنك تملك العقل والحواس.

اننا لا نستطيع ان نقيم اعمالك لدحض الاتهام الموجه ضدك من اليد اليمنى.

ـ هل هناك اتهام موجه من يدي ضدي؟

* سوف تراجع صحيفة اعمالك بعد اكمال المرافعة مع المرأو والرجل القائمين الى جوارك.

"الرواية/ص٣٩ـ ص٤٣"

"ج" الصوت المهيب/المرأة"

* ايتها المرأة يا من منحك الله حق اعطاء الحياة، وحملت بين جنبيك ثمرة الحياة، وغادرت الفردوس تحملين ثمرة ديمومة الحياة، وخلق الله الرجل ليتولى الكدح والمشقة عنك، واغلقت فوهة الجحيم لتوضع الجنة تحت قدميك، لن افتح سجلك فلا حاجة لذلك، ولا بد انه يزخر بالعاطفة ومعاني الانسانية التي حملتها من الجنة، فالوفاء والحب والحنان والتضحية، لا بد ان سجلك يشدو بها، يا رحم الانسانية الخالد، تقدمي لتشدو الملائكة باناشيدها القدسية ويردد الكون اسمك وفضائلك.

ـ لقد اعطتني الارض وشاحها ونماءها والسماء جمالها وجلالها، رحمي ملكوت الارض، وجسدي شعلة

الحياة.

* ايتها المرأة التي من اجلها تغتفر الخطايا، ووجدت لتكمل النقص في نظام الخليقة، انك لا تملكين من الجمال بقدر الرجل، والانثى ليست بجمال الذكر في كل الكائنات الحية. ولا يشذ عن هذه القاعدة الانسان. والمرأة لا تملك من الجمال إلا فترة زمنية تمتد عشر سنوات، وأهمية المرأة تنبعث من كونها الدافع القوي للحياة.

ـ لقد كنت بالجمال اضمن عنصر التفوق على الرجل. وهذا الشيء اجدني خسرته الآن. فماذا تبقى إذن؟

* لماذا تفكرين بالتفوق على الرجال؟ انك تملكين كل عوامل التفوق. فالمرأة هي تتولى مهمة الحفاظ على الحضارة عندما يولي الرجل وجهه شطر ساحات القتال. وهي التي تتولى حفظ الاجيال. أما كدح العيش وشظف الحياة فهما من مهام الرجل. لو تسألين ما هو الرجل؟ لقلت انه امرأة مضاف اليها الهرمون الذكري.

ـ لقد انصفت الطبيعة الرجل وحبته بخصائصها، واعطته القوة والتسلط والسيطرة. وجعلت المرأة رهينة الدار، كسيحة عاجزة لا هم لها سوى الانجاب تكبلها عاطفة الامومة. وتذلها العادات والتقاليد التي من صنع الرجل، لقد عانت المرأة من الاذلال والاضطهاد مما دعاها لأن تهدم اسوار الاستعباد والقيود، لتخرج المرأة من ذلك كاملة غير منقوصة.

* ايتها المرأة الاكثر اثارة وحنقا، لن تطأ قدماك الارض، ولن تنظري الى الشمس، سيبقى طرفك يرتد اليك ليحرقك بلهيبه، هل على الرذيلة ان توازي الفضيلة؟ وهل الوحشية تحاكي التمدن؟ وهل العنف يقارن بالرحمة؟ إذن عليك ان تطلبي المساواة مع الرجل، لقد خرجت من الفردوس ومعك عهد باقامة فردوس على الارض، هل السلوك الذكري سلوك مثالي، حتى تطالبي بالمساواة معه؟ لقد ارتكبت خطأ بحق ذاتك لا يغتفر.

ولكون المرأة الكائن الأسمى، والذي يستحق كل التقدير والثناء والاحترام. فلذا لم احاول فتح الملف العائد، ولكن اجد من الواجب الذي حتم علي، بعد ان استمعت الى حديثك فسأحاول ان القي نظرة خاطفة عليه.

ـ لا داعي لذلك فلقد كنت امرأة مؤمنة فاضلة. لقد تحملت كثيرا وقاسيت اكثر. وكتمت امورا كان الاجهار عنها حقا وسجنت رغباتي في قمقم الشرف، واخفيت اهوائي تحت طلسم الحياء. وعاشرت من لي حق معاشرته واخرجت من رحمي من يستحق الحياة.

* ايتها المرأة الملاك الذي يخفي في براءته الشيطان. ويعشعش في اعماقه النفاق لقد دنست تراب الارض. وافسدت مياه البحار. كل عضو فيك يصرخ من ظلمك وجحودك. ويتضرع ليطلب الرحمة والغفران. ويعلن انك عدوة الله والجنس البشري، افرغت كؤوس الحب بفجورك. وجعلت من الحياة والعفة اسطورة خرافية تبددين بها الملل عن قلب شهريار.

ـ ليس هناك عدالة، اللعنة تلاحقني وتضرب بمطارقها على أم رأسي. كل هذا وكان علي ان اتحمل عبء الحياة الثقيل لماذا...؟ المرأة الغشاء الرقيق الذي تترشح عنه آثام الرجل وخطاياه، كنت قطعة قماش ابيض، الكل اخذ منه قطعة ليصنع منه كفنا. كنت قبرا دفن فيه الواحد تلو الآخر. ما اسرع ما كانت تتفسخ اجسادهم لتفسح مكانا للآخر، ليحل فيه. ما حيلتي في هذا كله؟ وماذا كان علي ان افعل؟ فجأة كنت وسط مياه راكدة وبركة آسنة، اللعنة.. الكل كان يشرب منها رائحة العفونة تسكرهم وبالتالي اصبح الجميع الماء الآسن، وانا والآخرون مركب لا سبيل الى فصل عناصره.

* ايتها المرأة كفاك عويلا وولولة، فلن يجدي بك نفعا، انك في العالم الابدي، يجب ان تسترجعي اشلاءك

المفقودة يا من تضمخ جسدك برداء العنف والقسوة والادعاء الكاذب والوقاحة، وارتديت اجنحة الشيطان ستبقين كسيحة عاجزة لحين مراجعة سجلك كاملا،

ـ انا التي اتقدم بشكوى، فلقد عشت وهناك مارد في اعماقي ينشب مخالبه في عنقي ويلوي رأسي نحو الهدف الذي يرمي اليه، ولا حول ولا قوة لي في ذلك كله، لقد كنا اشبه بكائنين منفصلين، حكم عليهما بالتعايش سوية. هل اسمي هذا المارد الشيطان؟ نعم هو الشيطان! هل اطلق عليه هرمونات فائضة عن الحاجة؟ نعم انها الهرمونات! هل اقول القدر لفني بردائه؟ نعم انه القدر! لا شيء يختلف بالنسبة لي، لم ابتدع الشر، ولم اكتشف الرذيلة، لقد كان العالم مليئا بالشرور والآثام، قبل مولدي عرفت الخطيئة دون ان اعرف انها خطيئة، وخسرت الفضيلة دون سابق تصميم مني، وكانت هذه هي الحياة!..... وعلي ان احياها، وصلت الى لحظات شعرت ان الشيطان تخلى عني فلا حاجة له بي... فالخطيئة لم تعد تشدني بوتائرها، والفضيلة تسخر مني وكان مصيري الضياع والخيبة والفشل، كنت انحدر الى قاع لا قرار له، وتضعفني جدران صلدة قاسية لا تأخذها الرحمة بجسدي، ولم يتبق سوى الموت كأفضل عمل اقوم به لأضع حدا لحياة كانت عبئا لا طائل من ورائها، ولكن كان علي ان املك القوة الكافية لذلك.

* وماذا بعد ذلك؟

ـ من الممكن انني كنت ابحث عن ذاتي كنت احس انني قطعة زجاج تناثر هشيمها، في غرفة مكتظة بالاثاث، ولكن علي ان اعترف اني فشلت في جمع حطام ذاتي، وبالتالي ازددت خيبة وضياعا. ماذا علي ان افعل؟

* كل هذا يحصل عندما يحدث تناقض بين العقل والحواس، وتزداد الهوة بينهما، اجلسي ايتها المرأة وسنراجع سجلك بالتفصيل عند الانتهاء من هذا الشيخ.

"الرواية/ص٤٣ـ ص٥٠"

"د" الصوت المهيب/الشيخ

* تقدم ايها الشيخ.

ايها الشيخ هناك دعوى ضدك.

ايها الشيخ ان صمتك سوف يدفع بك الى هاوية الجحيم.

ـ ليس لدي ما اقوله لتكن هناك دعوى ضدي، وليكن جحيما سيان لدي العالم الاول والعالم الثاني،

* ايها الشيخ ان حاسة النطق تقدم دعوى تتهمك فيها بعدم الاستعمال.

ـ ما جدوى استعمالها او عد استعمالها طالما ان هناك أذناً صماء.

* هذه حجة معقولة لتبرير ذلك وهذا لا يلغي ذهابك الى العالم الدنيوي لاستعادتها.

ـ انا لا ارغب في العودة وارفض ذلك.

* اذا رفضت ذلك ستكون نصف حي ونصف ميت لأنك غير كامل.

ـ لقد عشت عمرا مديدا وانا نصف حي ونصف ميت، واعتدت على ذلك وربما إن كنت حيا لا اعرف كيف اتصرف، ولا اذا كنت ميتا ما الذي يتوجب علي عمله، فلأبق هكذا لا الاحياء يتوقعون مني شيئا ولا الاموات يطلبون مني عملا.

* سترجع الى العالم الدنيوي رغم ارادتك وستكون كاملا غير منقوص، وعليك استعادة حاسة النطق لتوجيه دعواها.

ـ رغم ارادتي! هل كتب علي ان اواجه الضغط والاكراه في هذا العالم، يا إلهي الى اين علي ان اتوجه؟ كنت

المفقودة يا من تضمخ جسدك برداء العنف والقسوة والادعاء الكاذب والوقاحة، وارتديت اجنحة الشيطان ستبقين كسيحة عاجزة لحين مراجعة سجلك كاملا.

- انا التي اتقدم بشكوى، فلقد عشت وهناك مارد في اعماقي ينشب مخالبه في عنقي ويلوي رأسي نحو الهدف الذي يرمي اليه، ولا حول ولا قوة لي في ذلك كله. لقد كنا اشبه بكائنين منفصلين، حكم عليهما بالتعايش سوية. هل اسمي هذا المارد الشيطان؟ نعم هو الشيطان! هل اطلق عليه هرمونات فائضة عن الحاجة؟ نعم انها الهرمونات! هل اقول القدر لفني بردائه؟ نعم انه القدر! لا شيء يختلف بالنسبة لي، لم ابتدع الشر. ولم اكتشف الرذيلة. لقد كان العالم مليئا بالشرور والآثام. قبل مولدي عرفت الخطيئة دون ان اعرف انها خطيئة، وخسرت الفضيلة دون سابق تصميم مني، وكانت هذه هي الحياة!..... وعلي ان احياها. وصلت الى لحظات شعرت ان الشيطان تخلى عني فلا حاجة له بي... فالخطيئة لم تعد تشدني بوتائرها، والفضيلة تسخر مني وكان مصيري الضياع والخيبة والفشل. كنت انحدر الى قاع لا قرار له. وتضعفني جدران صلدة قاسية لا تأخذها الرحمة بجسدي. ولم يتبق سوى الموت كأفضل عمل اقوم به لأضع حدا لحياة كانت عبثا لا طائل من ورائها. ولكن كان علي ان املك القوة الكافية لذلك.

* وماذا بعد ذلك؟

- من الممكن انني كنت ابحث عن ذاتي كنت احس انني قطعة زجاج تناثر هشيمها، في غرفة مكتظة بالاثاث. ولكن علي ان اعترف اني فشلت في جمع حطام ذاتي. وبالتالي ازددت خيبة وضياعا. ماذا علي ان افعل ؟

* كل هذا يحصل عندما يحدث تناقض بين العقل والحواس، وتزداد الهوة بينهما. اجلسي ايتها المرأة وسنراجع سجلك بالتفصيل عند الانتهاء من هذا الشيخ.

"الرواية / ص٤٣ـ ص٥٠"

"د" الصوت المهيب / الشيخ

* تقدم ايها الشيخ.

ايها الشيخ هناك دعوى ضدك.

ايها الشيخ ان صمتك سوف يدفع بك الى هاوية الجحيم.

- ليس لدي ما اقوله لتكن هناك دعوى ضدي، وليكن جحيما سيان لدي العالم الاول والعالم الثاني.

* أيها الشيخ ان حاسة النطق تقدم دعوى تتهمك فيها بعدم الاستعمال.

- ما جدوى استعمالها او عد استعمالها طالما ان هناك أذناً صماء.

* هذه حجة معقولة لتبرير ذلك وهذا لا يلغي ذهابك الى العالم الدنيوي لاستعادتها.

- انا لا ارغب في العودة وارفض ذلك.

* اذا رفضت ذلك ستكون نصف حي ونصف ميت لأنك غير كامل.

- لقد عشت عمرا مديدا وانا نصف حي ونصف ميت، واعتدت على ذلك وربما إن كنت حيا لا اعرف كيف اتصرف، ولا اذا كنت ميتا ما الذي يتوجب علي عمله، فلأبق هكذا لا الاحياء يتوقعون مني شيئا ولا الاموات يطلبون مني عملا.

* سترجع الى العالم الدنيوي رغم ارادتك وستكون كاملا غير منقوص، وعليك استعادة حاسة النطق لتوجيه دعواها.

- رغم ارادتي! هل كتب علي أن اواجه الضغط والاكراه في هذا العالم. يا إلهي الى اين علي ان اتوجه؟ كنت

* توضيحات (3:) *

(١) حتى لحظة كتابة هذا التوضيح، الحالي، لم أعثر على أي بحث، منشور في مطبوع ورقي أو مبثوث من موقع الكتروني، عن روايتها السادسة: طبقات الحقيقة ـ الجزء الأول/نفوس تقترب من فوهة البركان، مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية ـ بغداد، ط١/٢٠٠٧/٤٨١ صفحة/تاريخ كتابتها ـ بحسب المتن ـ عام ٢٠٠٧

(٢) لم أشأ، لاعتبارات منهجية، أن أعلل اختياري لرواياتها.. أعتقد أن تعليلا كهذا، وإن بدا موفقا، قد يوقع الناقد، أيّ ناقد، في مطبات جمّة، أخطرها مطب "القيمة". تعيق "علمية" النقد، انشغالا تنظيريا واشتغالا تطبيقيا، حيث فكرة "موت المؤلف" لرولان بارت ـ ديدن هذه العلمية ـ أو مبدأ "لا يهم من يتكلم" لساموئيل بيكيت.. هذه المطبات الجمّة، الخطرة، هي. ربما، ما وقع فيها حسن نجمي. مثلا، حين علل "لماذا سحر خليفة؟"، تحديدا، ضمن كتابه: شعرية الفضاء السردي ـ المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت. ط١/٢٠٠٠/ص٢٠ـ ص٢٦

(٣) آمال الشيخ علي الشيخ محمد الحسين آل كاشف الغطاء. آمال كاشف الغطاء، من مواليد مدينة النجف الاشرف، في العراق، عام ١٩٤٤.. أكملت الدراسات الأولية الثلاث، الابتدائية/المتوسطة/الاعدادية، بطريقة البحث الخارجي.. حصلت بدرجة "جيد" على شهادة البكالوريوس في الصيدلة، خمس سنوات، من جامعة الموصل، في محافظة نينوى، عام ١٩٧٠.. عملت رئيسة لقسم المواد الطبية والمخدرات، في التجهيزات الطبية للمذخر الطبي، وكانت مسؤولة عن المخدرات المصادرة من طرف الجهات المعنية عام ١٩٧١.. قدمت استقالتها، من هذا العمل، عام ١٩٧٧، تحديدا، وذلك "بسبب السياسات الخاطئة والادارة الفاسدة في القطاع الصحي للنظام السابق".. إمتنعت عن تجديد عضويتها المهنية، الصيدلانية، ما يقارب خمسة عشر عاما، وذلك "لأسباب أمنية وسياسية"، حتى عام ٢٠٠١.. شاركت في العمل السياسي ـ داخل العراق ـ بعد سقوط نظام البعث، في التاسع من نيسان (أبريل) ٢٠٠٣، وترشحت لعضوية الجمعية الوطنية العراقية (البرلمان) عام ٢٠٠٥ (أنظر، للمزيد، موقع "الدكتورة آمال كاشف الغطاء: www.amalkashif.com")

(٤) أصدرت ست روايات، فضلا عن نحو عشرة كتب في الأدب والفكر والاخلاق ((أنظر، عن بعض هذه الكتب، مثلا: العدالة ـ جريدة يومية سياسية عامة، شركة مجموعة العدالة للصحافة والطباعة والنشر ـ بغداد، العدد١٣٧٣/٢٧ آب ٢٠٠٨))، حتى الآن.. أقيمت لها أمسيات خاصة في بغداد وبيروت وعمّان، خصوصا، وشاركت في العديد من المؤتمرات الثقافية والمهرجانات الأدبية عراقيا وعربيا وعالميا.. نُشرت عن رواياتها دراسات وبحوث نقدية، عديدة، كتبها دارسون وباحثون من مختلف الاجيال والاتجاهات والمدارس.. نالت عضوية الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، عن العاصمة بغداد، عام ٢٠٠٦

(٥) حين يُصْطَلَحُ على "الحوار" بالفرنسية "Dialogue"، تحديدا، فإنما، ومنه مصطلح

اعتقد ان الموت يحرر الروح من ربقة البدن، وتستطيع ان تحلق في ارجاء الكون وبذلك تمتلك حرية الارادة، لقد كرهت حاسة النطق المتمثلة في لساني، لقد جعل من اللام صادا ومن الألف حاء، هذا كله وتطلب مني استرجاعه ليعبث بي كما يشاء كرة اخرى.

* رحماك ايها الشيخ هدئ من روعك. ان الحواس لا تصدر حكما بمفردها، ولكن يشاركها الفعل في هذا! فكيف تصدر حكما على من فقد الاستطاعة؟

ـ ولكن..... انا لا ارجع الى العالم الدنيوي، فلا رغبة لي في ذلك،

"الرواية/ص٥٠ـ ص٥٢"

(٢٢) يدور داخل (معرض للرسم)، كان قد (أقيم في بناية كبيرة)، بين (احمد) و(صالح) و(سهيل) و(عدد) و(فطنة)، حسب الظهور، وهو، هذا الحوار، إذا استُخْلِصَ من السرد والوصف، معاً، سيبدو هكذا:

احمد: اهلا بالاستاذ العزيز لي الشرف ان التقي بك هنا.

صالح: اهلا بك لم تعد تزورنا في الآونة الاخيرة تكاد تكون اخبارك مقطوعة عنا.

وانت يا بني مع من اتيت.

سهيل: جئت مع ابي وامي.

احمد: يؤسفني ذلك فاعمالي تكاد تكون كثيرة هذه الايام كيف حالك انت؟

صالح: اني بخير، اعمالك حرمتنا منك ومن رؤياك ولكن مهدت السبيل للالتقاء بك من خلال مسرحياتك يا احمد.

احمد: ارجو ان تكون المسرحية الاخيرة قد نالت اعجابك؟

صالح: فيها نقطة مهمة تعرضت لها بذكاء، وهي عندما يتعرض المحامي للخطر بسبب الجريمة الغامضة والتي تشير فيها اصابع الاتهام نحوه عند ذلك يحاول ايجاد اقرب انسان ليلبسه التهمة، من وجهة نظر المهم والاقل اهمية بالنسبة للمجتمع، ولم يكتف بذلك حتى نقائضه اعطت له الحق بالقاء تبعتها على الآخرين عندما اوضحت انه يتعرض لازمة السير اثناء النوم.

احمد: الحقيقة هذه وجهة نظر، فالمحامي بأهميته للمجتمع وامتيازاته العائلية وشهرته، وتضلعه في القانون، وهناك جريمة تشير فيها اصابع الاتهام اليه في الوقت الذي صديقه يخلو من كل المزايا المذكورة آنفا، فمن الافضل التضحية بهذا الشخص التافه، والباسه التهمة، علما ان الجريمة حدثت في اللاوعي من المحامي، وليس عن عمد واصرار،

سهيل: العلم والجاه، والمال كلها نحن بحاجة لها، لكي تكون لنا القوة للتغلب على نقائضنا ومواجهة الآخرين بها.

صالح: ان الذي اثار استغرابي انك اضفيت على هذا العمل طابع الشرعية، وكل من شاهد المسرحية يخرج بنتيجة هي ان من حق المحامي ان يفعل ذلك

احمد: ان مجرد الشائعة تؤثر على مركزه كمحام، وتهدد سمعته، فكيف بجريمة قتل تشير كل الدلائل الى انه هو الذي قام بها؟

صالح: الانسان يتعلم ويتثقف ليتكسب ام ليسير نحو الكمال؟

احمد: انا كنت احاول ايضاح ما يتمنى ان يفعله المحامي، وما سوف يقوم به بالفعل لو اتيحت له الفرصة المكنة، وذلك بالتغلغل الى اعماق النفس البشرية.

صالح: على كل حال انك تحاول اخفاء الحقيقة بثوب متعدد الالوان.

احمد: الانسان يسعى الى الفردوس الذي خرج منه، فهو لا يرغب بالتضحية بجزء منه اذا حصل عليه، فلذا كل من يصعد سلم الشهرة يحاول اخفاء نقائضه. والقاء تبعتها على الآخرين.
صالح: انا اتحاشى ان استعمل كلمة يجب، لأنه يجب ان احدد مصدر الوجوب، ولكن اجد اني مضطر لاستعمالها، ولذا اقول من المفروض عندما يكون الفرد في مركز قوة يجب ان يكون على اشجع ما يكون، لمواجهة نقاط الضعف التي تواجهه، وإلا فما قيمة المال والشهرة والثقافة اذا كانت لا تساعد على مواجهة الازمات التي تحل بنا.
لعلك يا احمد لم تلتق بعبد وزوجته فتنة، فمسرحيتك تهمه فهو ايضا محام بارع.
احمد: لقد رأيته وتبادلنا الحديث وهو الذي اخبرني بوجودك هنا.
عبد: الحفلة ناجحة فالبناية جميلة جدا وطرازها حديث.
فتنة: ان المدعوين اكثرهم من علية القوم، فقد التقيت بعدد من الاصدقاء الذين جاءوا لتلبية الدعوة.
صالح: ماذا حل بك يا ولدي اين انت؟
احمد: ربما يتحاشى ان يستعيد نفس الكلمات.
الظاهر ان المدعوين جميعاً لبوا الدعوة فالعدد غفير. ولكن هل تناولت قطعة من الكيك؟
فتنة: لم اتناول الكيك فأنا حريصة على تناول عدد معين من السعرات الحرارية.
احمد: هل اخذت باقة من الورد؟
فتنة: لقد اخذت واحدة وانا أحتفظ بها.
سهيل: هل هناك صلة بين القانون الوصفي والرسم؟
عبد: القانون هو النسيج الذي يربط المحسوسات، وعندما ترتقي الحاجة الى قانون تصبح الحياة قطعة فنية خالصة.
ما رأيك بالحفلة؟
صالح: انا لا اهتم بالمظاهر الاحتفائية، واعتقد انها تقلل من قيمة الاعمال الفنية، لأن الفرد سوف تشغله المظاهر والطقوس، فلا يعطي الاهتمام الكافي لتقدير الاعمال الفنية.
فتنة: انك تحاول يا سيد صالح ان تكسب كل شيء طابع الجدية، وتجرده من كل ما يمكن ان يحمله من البهجة والمرح.
صالح: عندما انظر الى لوحة كأني اقرأ كتابا ادبيا فالفن يسمو بمرتبة الانسان، ويجعله يصل الى عالم المثل بينما المظاهر الاحتفالية، تضفي على الواقع نسيجا وهميا.
عبد: يا سيد صالح لقد قرعت بابك صباحا فلم ترد جوابا.
صالح: لقد كنت خارجا لقضاء بعض الحاجات وان كانت فتنة لا تتصل بذلك.
عبد: نستطيع ايصالك الى دارك اذا سمحت بذلك.
لقد كانت امسية جميلة.
احمد: لقد استطعنا ان نبدد الملل والضجر الذي يأخذ بخناقنا.
فتنة: يحتاج الانسان الى امسية كهذه بين آونة واخرى، ليقتل بها السأم.
"الرواية/ص١٧ـ ص٢٤"

(23) Semantique structurale. Larousse - 1966.. وانظر. لايضاح اكثر، بيرنار فاليط: النص الروائي، ترجمة ـ رشيد بنحدو، ١٩٩٩/ص٩٦.. كذلك، فضلا عنه، موريس ابو ناضر: الالسنية والنقد الادبي. دار

النهار للنشر ـ بيروت، ١٩٧٩/ص٦١.. وينظر، مصادر سابقة، كل من ((أ)) سعيد يقطين: قال الراوي ـ ص١٢٤ ((ب)) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي ـ ص٥٣ ((ج)) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي ـ ص٢٥

(٢٤) فهو، أي غريماس، يميز بين الظهير "الكائن في ذات البطل" والظهير "الذي يمد يد المساعدة الى البطل".. أنظر، عن هذا التمييز، مدخل الى نظرية القصة ـ مصدر سابق/ص٧٠

(٢٥) وأنا لا أعرف هل الموت له احاسيس أم لا؟ النتيجة المنطقية، ان موت كل شيء يوحي لي بأنه ميت وربما هو اقتنع بذلك في النهاية. "الرواية/ص٣٥"

(٢٦) تمام القول، كما ورد في: الآية ٢٣/الاصحاح الثالث/سفر التكوين/العهد القديم، هو "وقال الرب الإله هو ذا الانسان قد صار كواحد منا عارفا الخير والشر. والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة ايضا ويأكل ويحيا الى الابد).. ينظر، ذلك، في: الكتاب المقدس ـ أي كتب العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس في الشرق الاوسط، ١٩٩٠/ص٧

(٢٧) حيث "الكلام" قسيم "اللغة"، لا ريب، في الثنائية ((السوسيرية)) الشهيرة.. راجع، بخصوص هذه الثنائية، فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، ترجمة ـ يوئيل يوسف عزيز/مراجعة ـ مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية ـ بغداد، ١٩٨٥ ((أو)) دروس في الألسنة العامة، ترجمة ـ صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب ـ طرابلس (ليبيا)، ١٩٨٥

(٢٨) كأن هنالك، في "جنس" هذه الرواية، ما هو ملحمي، ماض، وما هو درامي، حاضر، فضلا عن تداخل المتكلم الاحادي ((انا)) حاضريا ((دراميا)) مع الغائب الثنائي ((هو/هي)) ماضويا ((ملحميا)).. استفيد هنا، تنظيريا ـ فقط ـ بالطبع، من: هامبولد/هيجل/دلاس/ياكبسون.. يراجع، مبدئيا، جيرار جينيت: مدخل لجامع النص ـ مرجع سابق/ص٥٩

(٢٩) عليك اللعنة الى أي حد تمارسين خداعك؟ لا يمكن ان اعترف بها وانا في هذا الجزء من سلسلة الحياة، اني انفصل عنها انفصالا تاما، لقد تضخمت من جسدها كجزء سرطاني وطرحت بعد ذلك جانبا. "الرواية/ص٤٤"

(٣٠) نظرية السرد ـ من وجهة النظر الى التبئير، ترجمة ـ ناجي مصطفى، منشورات الحوار الاكاديمي ـ الدار البيضاء، ط١/١٩٨٩/ص١٢٤

(٣١) ما بين تحرك "المرأة" وتمايلها، هذين، ثمة (لكم تمنيت الموت لانفصل عن ذلك العالم القاتم، المليء بالشرور والآثام ولكن يبدو ان اللعنة الابدية تلاحقني، وتجعلني ادفع ثمن امور لا يد لي فيها، ربما الارادة الكونية تتخذ من الافراد أداة لها لتحقيق العدالة، لم أعد انسانا وإنما اصبحت زمنا أو فترة زمنية يتمثل بها الماضي والحاضر، كل الاحداث تتجمع في نقطة واحدة.) "الرواية/ص٤٤"

(٣٢) ، فالدلال والغنج كفيلان بأن يجمدا بركان فيزوف عندما ينفجر. "الرواية/ص٤٦"

(٣٣) توقف الصوت المهيب، وعادت أمي الى الجلوس بأسى وحزن بالغين، كنت أقرأ أفكارها جيدا الحياة والموت متناظران، والخطيئة والطهر لا يسيران بخطين متوازيين، ولا يلتقيان في النهاية ولكن تحتاج الى عقل شيطاني يفلسف لها خطاياها، انها تستطيع ان تفلت من هذه الانشوطة التي التفت حولها باحكام بمقارعة الجميع الحجة بالحجة، طالما ان هناك من يحفل بنا ويهتم بمصائرنا "الرواية/ص٤٩"

(٣٤) Grundbegriffe der poetik, zurich – 1946 .. ستيجر، هنا، يرى ان التحول من الانفعال الغنائي الى التشنج الدرامي، مرورا بـ((المشهد الشامل الملحمي))، يحدد تطورا متدرجا ومستمرا نحو ((تحقيق

الأم: ثم اطبقت عليها كما يطبق الذئب على الحمل الوديع، فما كان لها إلا ان تصرخ ولذا كممت فاهها بيديك، كنت على وشك ان تقوم بجريمة لا يعرف ابعادها غيرك انت رجل القانون، ربما اردت ان تحتجز قدرتك لتعرف هل تستطيع ان تضع المبررات لمثل هذا العمل الوضيع؟

الأب: اللعنة ان الشيطان لا يفارق مخيلتك انه يقف خلف الجدران ووراء الابواب، كل شيء تعزينه الى الرغبة العارمة والجنس والخيالات المحمومة، لأنك لا تعرفين الحياة إلا وفيها خيط من الرذيلة.

الأم: ولهذا تزوجتك شيء رائع عندما لا يتحد القانون بالرذيلة، فكل شيء يتخذ الصفة الشرعية كل ما كنت اطمح اليه هو الشرعية. "الرواية/ص٩٣ـ ص٩٥"

(٤٠) هنا تهوين (Euphemisme) لكلمة "الجنس"، كما هو واضح، حيث ((التهوين)) استعمال مجاز ملطف في مكان كلمة موجعة، او كريهة، كأنْ يقال ((لفظ انفاسه الاخيرة)) بدلا من ((مات)) مثلا.. ينظر، في ذلك، مجدي وهبة: معجم المصطلحات في اللغة والادب، مكتبة لبنان ـ بيروت، ١٩٧٤

(٤١) الممتع هنا، حيث "إبنك يتجرع الحياة قطرة قطرة. وأنت تنهلين الحب كأسا فكأسا". أن تسبق هذا المشهد، مشهد "جسد احمد يحجبها/التفت ذراعه حولها/لقد سترها بجسده"، بضعة حوارات ماضوية، في (الفصل الثامن) ذاته، تمسه، وإن من بعيد، وهذه الحوارات، مستخلصة، بين "سهيل" و: ((أ)) الأب/صالح/الأم

سهيل: الفئران كلها غبية ما عدا واحد هو الذي يستطيع انقاذها من الهر.

الأب: ماذا رأيت اليوم؟

سهيل: استطاع الفأر الصغير ان يعلق القط من ذيلهُ بالمروحة.

الأب: طبعا الفئران الباقية هربت.

سهيل: لقد لاذت بجحورها ولكن لماذا القط يطارد الفئران؟

الأب: لأنه يلتذ بمذاقها.

سهيل: وهذا يعني انه لن يبقي فأرا بعد اليوم.

الأب: دائما هناك قط وفأر هذا قانون الطبيعة.

سهيل: اننا نستطيع تغيير هذا القانون ووضع قانون آخر يضمن الحماية للقط والفأر.

الأب: إسمعْ ابني يريد تغيير قانون الطبيعة، ووضع قانون آخر، ان بوادر الجنون واضحة على محياه.

صالح: قانون البقاء للطبيعة وضعه الانسان بناء على استنتاجات وملاحظات مبنية على الاستقراء ومن يدري، ربما البحث وتطور المعرفة ينتج قانونا آخر للعلاقات بين الكائنات الحية.

إقترب مني يا بني سوف احكي لك قصة عن القط والفأر، كانت جدتي تقصها لنا في ليالي الشتاء الباردة، القصة تقول ان الفئران اجتمعت بعد ان ضاقت باعتداءات القط وانتهاكاته، ضد الفئران التي لا حول لها ولا قوة فقررت ان تتخذ اجراء حاسما لوضع القط عند حده فأحد الفئران اقترح وضع السم للقط، والتخلص منه والآخر قال نهجم هجمة واحدة ونتخلص منه وبعضهم اقترح عندما ينام القط يذهب احد الفئران ويطعنه طعنة قاتلة، وهنا كثر الهرج والمرج بين الفئران وكثر اللغط عن الذي يتحلى بالشجاعة الفائقة للقيام بهذا العمل، الكثير من شباب الفئران تقدم ليبرهن قدرته للقيام على هذا العمل.

بين هؤلاء كلهم كان هناك فأر متقدم بالسن لم يشارك الجمع في احاديثهم وصخبهم، وعندما لم يعد هناك من يستطيع ان يميز ماذا يقال، وقف وطلب منهم الصمت وقال: انا اعتقد ان كل واحد منكم يملك القدرة الكافية للقيام بأي من الاقتراحات التي اوردها الاخوان، ولكن في هذه الحالة سنكون على قدم

المساواة مع القط، وسوف نمتلك الطبيعة العدوانية التي قد تكون بعد زمن هي الطريقة للتعامل فيما بيننا، هذا لا يعني اننا يجب ان نسكت عنه ونغض النظر، ولكن علينا ان نفكر بكل السبل التي تمنحنا الحيطة والحذر، لذا اقترح ان يتقدم احدكم ويأخذ هذا الجرس الذي جلبته معي، ويعلق في رقبة الهر حتى نسمع به عندما يقترب منا، وهنا ساد الوجوم على الفئران وانسحب بعضهم.

سهيل: كيف يستطيع الفأر تعليق الجرس فالقط سوف ينقض عليه ويلتهمه.

صالح: نفس السؤال سألته لجدتي فأجابت يستطيع الفأر ان يقنع الهر بلبس الجرس، كحاجة جمالية أو كشيء كانت تلبسه القطط في تاريخها الغابر، ومتى ما استطاع الفأر ان يقنع الهر سيطر عليه، ووضعه تحت قبضته.

سهيل: يعني يخادعه ويشوش تفكيره.

صالح: وماذا لقد اختار القط طريقين إما ان يقتل أو يخدع،

الأب: بالله ما هي اخبار الاولاد؟

صالح: اخبارهم جيدة فسعيد يحصل على الدكتوراه في الفن المعماري من جامعة كامبرج، وجميل في الاقتصاد من هارفارد، ولبنى تعمل في منظمة اليونسكو في جنيف.

الأب: "مري" الخادمة باحضار العشاء،

أمه: الخادمة قد تركت الخدمة لأنها تطلب زيادة في الراتب.

الأب: لعن "الله" الخدم

هل تذكر الخادمة جميلة التي ربت سهيل لقد اخبرني ابوها انها تزوجت.

صالح: من المتوقع ذلك فهي تحمل سحر الريف وجماله.

هل تزوجت في القرية؟

الأب: لقد تزوجت هنا، لقد ربيناها وتعبنا عليها وبعد ذلك ذهبت، هل تذكرين جميلة عندما أتى بها ابوها الينا؟

"الرواية/ص١١٥ـ ص١١٨"

((ب)) الجدة/الأب

سهيل: ارجوك ان تطيلي الاقامة بيننا.

الجدة: لا استطيع يا بني لقد رأيتكم

سهيل: ما الذي يضجرك هنا يا جدتي؟

الجدة: كل شيء هنا يختلف الحياة، الناس، الأرض.

سهيل: جدتي لا افهم ما تقولين.

الجدة: عندما تكبر سوف تفهم، انك لا تزال صغيرا.

سهيل: ها أنذا قد كبرت.

الجدة: لقد عشنا حياتنا على تقديس الطبيعة واحترامها، فجزء منا حفيف الاشجار وخرير الماء، وتفتح الزهور، وشروق الشمس واطلالات القمر، نحن احرار لأن ارتباطنا بالارض والسماء، عندما نربط الارض بالمعول نرفع رأسنا الى السماء، ليس هناك ما يقرر مصائرنا ويتحكم بنا، اما انتم فالكرسي والتلفزيون والكهرباء والزهرية الصينية حياتكم وكيانكم.

"ثمة" رجل اسمه ع، كان في سالف الزمن يمتلك قوة خارقة للنظر، قوة تستطيع ان تخترق الجدران

وتنفذ الى المخادع، وترصد حركات وسكنات البشر افرادا وجماعات، وكانت قوة نظره تستطيع ان تحصي عدد خفقات جناح الطير، وترصد معدل اهتزاز اوراق الشجر، عندما تهب الريح، ومرت الايام واصبح يستطيع ان يحصي الانفاس بنظراته التي تخترق الجدران، وتشق الظلام عندما يكون اشد حلكة. ولم يعد لديه جيران ولا اصدقاء ولا اعداء، انه لا يستطيع ان يرى الآخرين، فالافراد أمامه مجردون كل الاحشاء الداخلية واضحة امامه كل ما يجب ان يستر بارز له، لقد فرقت نفسه من كل شيء، اصبحت مأساته تكمن في قوته، ومع ذلك فالزوجة تطلب منه ان يتلصص على زوجها، والأب يطلب منه ان يرى اين يذهب ابنه والأم كيف تتصرف ابنتها، قوته لم تعد ملكه وإنما ملك الآخرين يتصرفون بها كيفما يشاؤون. وآن له ان ينظر الى نفسه فإذا هي بئر حالكة مظلمة، تطل منها عيون الافاعي واذناب العقارب.

اني انقلها لك كما نقلها لي الآخرون.

سهيل: وماذا كانت النهاية يا جدتي.

الجدة: لقد آثر ان يفقأ عينيه ويفقد قوة النظر.

الأب: يعني لم يكن يرغب بمواجهة الحقيقة،

الجدة: ليس من السهل مواجهة الحقيقة انها تحتاج الى قوة كبيرة، ووضوح في التفكير للتعامل معها. "الرواية/ص١١٩ـ ص١٢١"

((ج)) صالح/الأب/الأم

صالح: ان الماضي ينتصب كالمارد لينقض على الحاضر، الذي نظن اننا بلغنا فيه قمة السعادة والقوة لينهشه ويمزقه.

الأب: من كان يحتل في نظرك الماضي؟

صالح: الماضي كان يتمثل في أم محسن، التي تسللت من خلف الاحداث بعد ان وصلت الى ذروتها، ولبنى التي مسخت شخصيتها واصبحت نرجس، وعادت الى اذهان العائلة لتؤكد ديمومتها.

الأب: الغريب ان لبنى المتقمصة شخصية نرجس استطاعت ان تجعل العائلة في قبضة يدها، في حين فشلت نرجس.

صالح: لبنى دخلت العائلة وهي تحكم العقل في تصرفاتها، اما نرجس فقد دخلت وهي تحكم العاطفة.

الأم: ولكن نرجس كانت قبيحة ولبنى جميلة جذابة هذا له تأثير آخر.

سهيل: الرومانسية ورهافة الحس التي كانت تتحلى بها البنت المقعدة ذات الكرسي المتحرك، لها اثر على تغلغل لبنى المستثمرة تحت نرجس في كيان العائلة، ولكن في النهاية ماتت لبنى وماتت نرجس.

صالح: لبنى تقمصت شخصية نرجس وحكمت على نفسها بالموت منذ البداية، لأن نرجس ماتت وبقيت لبنى تعيش على هامش شخصيتها، واذا كانت قد نجحت في اعادتها الى اذهان الآخرين، فقد فشلت في اعادتها الى ذهنها فهي لبنى وليست نرجس وطريق الخطأ لا يوصل سوى الى خطأ آخر، قد يكون افدح منه ان لبنى هي كل الاشخاص الذين يدخلون في كيانات تتعارض مع كيانهم الاصلي، تمام التعارض، وبالتالي تسحقهم عجلة الزمن ويمزقهم تيار الاحداث.

سهيل: عمي.. لبنى لم تخسر لهذا السبب فقط وهناك سبب آخر، لقد عاشت لبنى اسيرة وهم، لقد ضحت بحياتها ورفضت كل العروض المغرية والحب الذي قدم لها، لأنها كانت تعتقد بشيء لا اساس له من الصحة، هذه اعتقدها مشكلة جذرية هناك امور كثيرة نتهالك من اجلها، ولا نعلم مدى صحتها.

صالح: لا تستطيع القول ان الكل خسر في النهاية، وإنما الكل انكشف في النهاية، لأن السارق تأكدت

سرقته والعاقلة في العائلة اضحت مجنونة، والتي تقمصت شخصية الموتى ماتت.
الأب: أنظر انها خادمتنا القديمة جميلة انها راقصة ومغنية في آن واحد، عليك اللعنة كيف وصلت الى هنا؟ فتنة تعالي وانظري خادمتك.
الأم: عليك اللعنة لم اكن اعرف انها جميلة الصوت من يصدق انها كانت خادمة عندي؟ والله يا سهيل في حفلة تخرجك سوف آتي بها لتغني لنا.
سهيل: لا...... لا..... لا.
الأم: انه مصاب بكآبة قاتلة.
الأب: انه يتكلم كالعقلاء ويتصرف كالمجانين.
"!الرواية/ص١٢٥ـ ص١٢٧"
(٤٢) لم يفت الوقت، بعد، لأقول، هنا، أنْ لا حوار في الرواية ـ هذه ـ من دون ما أية جدوى.. مثلا، عند نهايات (الفصل الثامن)، هذا الحوار بين "صالح" و"سهيل" مستخلصا:
صالح: اهلا يا ابن اخي لا بد انك جئت تطلب زهورا لحديقة ابيك!
سهيل: لا... جئت اطلب شيئا من العزة والكرامة والقدرة على العزلة عن الناس.
صالح: يا بني لقد تربيت في بيت عز وجاه، وكانت نفسي جدا مرهقة وشفافة كنت لا استطيع ان المس او ارى ما تعافه النفس، ومرت الايام ودار الزمان ووجدت نفسي خير عزاء لها وسلوى، تربية الطيور وللمرة الاولى كان علي ان انظف مكانها من الفضلات. وقفت حائرا مترددا ماذا افعل؟ ان نفسي تعافها وتشمئز منها فكرت برهة وعادت ذاكرتي الى الوراء، صافحت كثيرا من الناس، وتبادلت القبلات مع العديد منهم، وكانوا انتن واقذر من فضلات الطيور، وهنا مددت يدي وجمعت الفضلات.
سهيل: عمي لو لم تكن انت لشعرت ان الحياة لا تستحق ان نعيشها فما قيمة جمال الحياة؟ اذا لم يكن هناك انسان تحترمه وتثق به، اني اعيش وانا مكره كمن يتجرع كأسا من العلقم.
صالح: تعال يا بني لنرى الزهور ونحتسي القهوة بين الاشجار.
اتعرف يا سهيل ابوك يقول انه حفيد القرود.
سهيل: لو كان غيرك ينسب لأبي مثل هذا القول لكان لي معه شأن آخر، ولكن انت عمي وانا اقبل منك كل شيء ولا اعتقد ان ابي يقول هكذا.
صالح: والله لم اقصد شيئا ولكن حاولت ان انقل لك ما قاله ابوك لأنه يعني ان الصلة بين الماضي والحاضر يجب ان تبتر
على كل حال ارجو ان لا تمتعض مني. "الرواية/ص١٣٧ـ ص١٣٨"
(٤٣) وهو الاستهلال الاكثر ذاتية، وصفيا، مما سبقه.. اما بعده، حيث الفصول الاربعة الاخيرة، فسيتفوق عليه، في هذه الذاتية، استهلال الفصل الحادي عشر (عدت الى فراشي بعد ان سلمت بفقدان احد اطرافي السفلية واحد اطرافي العليا).. هذا الاستهلال، الاخير، هو، خصوصا، ما حقق البعد التعالقي بين عنوان الرواية (الاشلاء المقطعة) وتمهيدها (يوم تشهد عليهم السنتهم وايديهم وارجلهم بما كانوا يعملون/الآية ٢٤ ـ سورة النور ـ القرآن الكريم) ومتنها المنتهي بـ(العالم الآخر) حيث الـ(يوم) الذي (تشهد) تلك (الاشلاء) فيه.. عن البعد التعالقي بين هذه الثلاثية النصية، العنوان والتمهيد والمتن (استهلالا واستغلاقا)، ينظر (أ) ياسين النصير: الاستهلال ـ مصدر سابق (ب) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٨ (ج) محمد مفتاح: دينامية النص ـ تنظير

وانجاز، المركز الثقافي العربي ـ بيروت/الدار البيضاء. ١٩٨٧
(٤٤) اقترح عبد السلام المسدي مصطلح "مرجعي". لترجمته. في: الاسلوب والاسلوبية ـ نحو بديل السني في نقد الادب، الدار العربية للكتاب ـ طرابلس (ليبيا)، ط٣ ١٩٨٢.. غير ان سمير المرزوقي وجميل شاكر، معترضين على المسدي، ترجما (Cognitive) بـ"الدرائية" في: مدخل الى نظرية القصة ـ مصدر سابق/ص٨٨.. اما هنا، في هذه الدراسة، فمصطلح "المعرفية" مشتق من Cognition (n) .. ينظر، في ذلك، منير البعلبكي: قاموس المورد الاعظم، دار العلم للملايين ـ بيروت. ٢٠٠١/ص١٩٠
(٤٥) . في الواقع لم اشعر بأي الم او مهانة، وكأن الامر لا يهمني بشيء فتوالي الاحداث وتباينها، جعلني افقد الاحساس الذي ينبثق من حالة معينة، ورغم ذلك فأنا في وضع جيد أحسد عليه، فالذي اخشاه ليس عدم الاحساس وإنما الاحساس المناقض للواقع وهذا منتهى التعاسة. "الرواية/ص١٥٤"
(٤٦) هذه العبارة "تتحرك بطواعية متناهية وعبث حيواني" والعبارتان السابقتان لها "اصبحت تتحرك وكأنها يد حيوان" و"لقد خسرت آدميتها" تفكيك اجرائي، ثلاثي، لعبارة ـ استدراكية/استقرارية/استفهامية ـ واحدة "، ولكن هذه اليد اصبحت تتحرك وكأنها يد حيوان لقد خسرت آدميتها، ألا ترى كم انها تتحرك بطواعية متناهية وعبث حيواني؟".. وجلي، هنا، أن: ، ولكن هذه اليد اصبحت تتحرك وكأنها يد حيوان/استدراك ـ لقد خسرت آدميتها/استقرار ـ ، ألا ترى كم انها تتحرك بطواعية متناهية وعبث حيواني؟/استفهام.. هذا التفكيك الاجرائي، الثلاثي، يمتثل لتأكيد جاك ديريدا، خصوصا، أن هناك امكانية، دائما، لأن نجد في النص المدروس، عينه، ما يدفع، بالضرورة، نحو استنطاقه، تكليمه، وجعله، حتما، يتفكك بنفسه (الكتابة والاختلاف، ترجمة ـ كاظم جهاد/تقديم ـ محمد علال سيناصر. دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط١/١٩٨٨/ص٤٩).. لذا يجد الكثير من القراء ان كثافة نصوصه، لا سيما هدمها الالفاظ الحاسمة غير المألوفة، ذات ثمن باهض، مكلف، لا يستطيعون دفعه، غالبا، بحسب وليم راي (المعنى الأدبي ـ من الظاهراتية الى التفكيكية، ترجمة ـ يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد، ط١/١٩٨٧/ص١٦٢)
(٤٧) "الرواية/ص١٤٢ـ ص١٥٠"
((أ)) بين "السيد ع" و"أحدهم"
السيد ع: ان عددكم كما هو مثبت لدي عشرة، واليوم اجدكم تسعة فأين العاشر؟
اليس هناك من يعرف العاشر؟
أحدهم: سيدي ان أمه مريضة وأخذها الى الدكتور.
السيد ع: ماذا نعمل نحن هنا؟ الستم تعرفون قدسية الحضور؟ ما فائدة القول اذا كنتم لا تفرقون بين الواجب والرغبة؟ لنستمر في عملنا.
((ب)) بين "السيد ع" و"السيد ل"
السيد ع: من الذي كان غائبا في الاجتماع السابق؟
أيها الأخ هل لديك مبرر لعدم حضورك في الموعد المقرر؟ لقد دعوناك مرارا في حين اننا نأتي هنا من اجلك، ونبعث لك من يذكرك بضرورة الحضور. ولكنك تركب رأسك وترفض المجيء لافراد يعملون من اجلك ومن اجل احفادك ومن اجل غد مشرق سعيد وعلى الرغم من ذلك تغض الطرف وتلوذ خلف الجدران، وتتسكع في الطرقات لكي تتخذ حجة تتذرع بها للتنصل مما عليك من واجب. وهو مجرد الحضور هنا، لا تقاطع أيها الأخ، لم يحن دورك في الكلام، دعني اكمل لك حديثي، انك تمتلك الحرية في

الحضور او عدم الحضور. وهذا لا يعني لنا شيئا، ولكنه واجب ملقى على عاتقك، لا تقاطع سوف نتكلم في النهاية. اذا! نعمل من اجلك انت والآخرين حتى يتمتعوا بصحة جيدة، ونمنحك الحق للمساهمة في العمل معنا. ماذا تستطيع ان تفسر اقوالنا؟ لمنع الهواء من التلوث بعوادم السيارات، ومراقبة المياه، لكي لا يتسرب اليها الرصاص من المواسير. وفحص الينابيع حتى لا تتلوث بمبيدات الحشرات، والابنية هي الأخرى يجب ان تخلو من الاشعاع، اما الاشخاص فيخضعون لفحص دوري. حتى لا يكون احد منهم يحمل احدى الطفيليات، وبالتالي يتسبب في نقل المرض الى غيره من الاصحاء. كل هذا من اجل غد نقي مشرق، خال من مخلفات الكربون وغاز الميثان ومركبات الرصاص والاشعاع الذري. والآن ماذا لديك لتقول؟ ولكن ماذا تقول؟ كل ما تقوله هراء،

السيد ل: لقد كنت مشغولا مع أمي فحالتها الصحية لا تبشر بخير، وانت تعرف ان العناية الصحية..!

السيد ع: لا يصح التذرع بالحجج، الحضور هنا له قدسية معينة تتضاءل امامها كل الاعتبارات. ولا اريد ان اسمع في المرة القادمة عذرا تافها كهذا، ها.... لقد قلت العناية الصحية متدهورة.

السيد ل: اني احس كأني عود ثقاب وسط علبة كبريت، لقد ضغطت وتقلصت الى اقصى حد بحيث لم يعد لي وجود.

السيد ع: نحن هنا نعمل من اجل الصالح العام الذي هو انت وانا وهؤلاء.

السيد ل: اعمال السخرة التي كان يقوم بها الفراعنة لبناء الاهرامات شيء يجب ان يتجاوزه التاريخ لأن بناء الاهرامات عمل من اعمال البشرية الجبارة التي ما زالت تصارع الزمن.

وهنا علينا ان نغض الطرف عن كل ما يقاسيه الفرد من عبودية واسترقاق والم ومعاناة. ربما العبودية والاسترقاق هما من ضمن قدر الانسان في هذا العالم.

((ج)) بين "السيد ع" و"الطبيب"

السيد ع: أيها الطبيب هذه المرأة يجب ان تعزل خارج المدينة.

الطبيب: أيها السيد اذا رفع عنها انبوب الاوكسجين ترمى خارج الحياة. هذه المرأة معزولة عن الحياة لا تملك ضرا ولا نفعا والاوامر والقوانين لا تخدم نفسها وإنما تخدم الانسان.

السيد ع: جيد... انها لا تملك ضرا ولا نفعا ولسوف ترمى خارجا. هناك حشرات نافعة ولكن هذا المخلوق غير نافع، انه ضار والقانون والطبيعة يؤيدان اقوالي بضرورة التخلص منها ارفع الاوكسجين.

الطبيب: لن اسلب حقا منحه الله.

السيد ع: تنح أيها الطبيب لأقوم بواجبي،

((د)) بين "السيد ع" و"السيدة س"

السيد ع: "آمرك" بالخروج

السيدة س: رحماك أيها السيد لدي طفلتان احداهما في الخامسة والأخرى في السادسة، الاولى في الروضة والثانية في المدرسة. دعني انتظرهما واخرج.

السيد ع: ايتها السيدة اننا سنتكفل بامر طفلتيك وعليك الخروج بلا تأخير. وإلا عد ذلك خروجا على القرار.

السيدة س: ايها السيد.. ألا تعلم ما يسبب لي ذلك من الم وشقاء، كيف اترك فلذتي كبدي بلا معين ولا معيل؟ آلا تعرف معنى الامومة، الم تكن لك أم في يوم من الايام؟

السيد ع: تألمي كما تشائين سوف لا تدفعي ثمنا لذلك سوى بقية يسيرة من نضارة الشباب.

السيدة س: اليس في قلبك شيء من الرحمة؟ ان عيني لن تقع عليهما ثانية رباه! ماذا سيحل بهما سترمى كلتاهما الى قارعة الطريق، ستعودان تملأهما الاحلام الى احضان امهما الدافئة، لتشاهدا البيت مختوما وليس من يرد لهما النداء، من سيمسح لهما الدموع؟ ستذهبان الى الشارع وتنموان كأزهار برية تمزقها طواحين المجتمع الضخمة المصنوعة من القسوة والعنف والتوحش، رباه ماذا عملت لكي يحل بي كل هذا؟ انا لا اعتقد ان اقدارنا مكتوبة بهذا الشكل؟

السيد ع: من اجل حياة افضل وبيئة نقية ومجتمع سعيد وصحة دائمة يجب ان يرمى بك في اماكن محددة لكي تخضعي لفحص دوري.

(٤٨) "الرواية/ص١٥٦ـ ص١٥٨"

الاول: انه انجاز رائع خطوة نحو رفع الحيوان الى مستوى الانسان.

الثاني: طبيعا سوف يتساوى الانسان والحيوان.

الاول:انا اقصد ان الحيوان يجب ان يصعد الى مرتبة الانسان.

الثاني: انك تطمح ان تجعل من القرود عباقرة.

الاول: ليس كل انسان هو عبقريا، لقد خطونا الخطوة الاولى ووضعنا له يد انسان، وسوف يأتي اليوم الذي ننجز فيه الخطوات الاخرى لرفعه من حيوان الى انسان.

الثاني: طبعا سوف لا نحتاج الى جمعيات الرفق بالحيوان، وبدلا منها يكون الرفق بالانسان وسوف تلغى من الكلام كلمة حيوان.

الاول: طبعا العلم يستطيع ان ينجز الكثير، لقد اصبحت أؤمن بالاساطير عن الحورية التي نصفها سمكة والنصف الآخر فتاة.

الثاني: صحيح انك استطعت ان تضع يدا آدمية محل اليد الحيوانية. ولكن هذه اليد اصبحت تتحرك وكأنها يد حيوان لقد خسرت آدميتها، ألا ترى كم انها تتحرك بطواعية متناهية وعبث حيواني؟ العلم يستبدل ولكن لا يستطيع ان يرفع من قرد الى مصاف الانسان بيد آدمية وكرسي وسرير ومنضدة، قل ما هي الخطوات التالية التي تتحدث عنها، والتي تجعله يقود عربة، ويستعمل مدفعا ويدخن سيكارا، يا للكارثة سوف يتصرف كحيوان ويستعملها كانسان.

الاول: القدرة هي اعادة الحياة الى جزء ميت وتحويله الى اداة نافعة، ماذا تسمي ذلك؟

الثاني: هذا عمل يخدم المسيرة العلمية، ولكن بالنسبة للانسان هذا شيء آخر، فليس كل شيء أتى به العلم والابحاث لصالح الانسان.

(٤٩) لقد انفصلت عن يدي وضعت في أزقة الذكريات، مما جعلني أصاب بالوهن والانحطاط فلم أنشط إلا بعد فترة للبحث عن ساقي التي علمت انها ضمن اشلائي المزقة، التي جمعت ووزعت الى جهات متعددة. "الرواية/ص١٦١"

(٥٠) قسم غريماس اقصوصة "الصديقان"، في بحثه العلامي المطبق عليها، حسب هذه النقط: ((أ)) انفصال او اتصال زمنيا ((ب)) انفصال او اتصال مكانيا ((ج)) انفصال او اتصال على مستوى الفاعلين ((د)) ورود نمط خطابي جديد.. يراجع، حصرا، Maupassant ـ مرجع سابق.. وانظر بخصوص "المشهد"، ذي العلاقة الوثقى بالنقطة ((د))، صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص ـ مصدر سابق/ص٣٠٢.. كذلك، يُنظر، كلٌ من المصادر السابقة ((أ)) تقنيات السرد الروائي/ص٨٤ ((ب)) بنية النص السردي/ص٧٨ ((ج)) مدخل الى نظرية القصة/ص٨٩

(٥١) في نهاية الفصل السابق له، أي (الفصل الثامن)، بحسب "سهيل" نفسه: في اليوم التالي جاء أبي يندب حظه العاثر في ابنه الفاشل دراسيا والذي ذهب متطوعا الى احدى قمم الجبال ليقوم بحراستها وبالتالي نقل اليه على محفة مقطع الاوصال، لا يملك سوى انفاس تتصاعد وقلب يصر بعناد على ضخ الدم الى اجزاء جسمه المتبقية، عندما سمعت ابي يتحدث هكذا تملكتني قوة عارمة على القيام والبحث عن اشلائي المفقودة، سوف لا اقبع على الفراش ككومة من اللحم البارد. "الرواية/ص١٤٠"

(٥٢) ثمة، هنا، كل من:

((أ)) سؤاله (رباه كيف لي أن أجد يدي بين كل هذه الايدي؟) "الرواية/ص١٤١"

((ب)) جوابه (رباه لقد ضاعت يدي بين هذه الايدي) "الرواية/ص١٥٢"

(٥٣) حيث "رفع تقريرا الى من هو أعلى منه رتبة،" فـ"شكل بذلك ماضيا حافلا وزاخرا ليد انسانية." "الرواية/ص١٥٠ ثم ص١٥٢"

(٥٤) ، على اساس انها البقية الباقية من رفاة جثة أكلها لغم متبق من الحرب العالمية الثانية لم يتم إبطال مفعوله. "الرواية/ص١٦١"

(٥٥) . عند حافة القبر شعرت بومضة من السعادة، فأنا سوف أملك شيئا ما في هذا الكون المترامي الاطراف اسمه قبر، وقطعة نسيج تسمى كفن، اضافة الى ذلك الموت اعطى لي الحق ان اتصرف في هذه البقعة كما اشاء، اتحلل، اتفسخ، اسمو في فضاء الكون، حقا ان الموت عمل كوني جبار، "الرواية/ص١٦٦"

(٥٦) قيل فيه، ذلك "بعد أن تمت مراسيم الدفن" ثم "أقيم مجلس الفاتحة"، ما يأتي:

الأب: لم يكن هناك سوى جرح بسيط في صدغه الأيمن.

زوجته: لقد رأيته أمس في الحلم بقامته الفارعة ومظهره الرجولي، ربت على كتفي وقال لي: لا تبكي اني لا ازال حيا اخرجي الى الشارع ستجدينني عند منعطف الطريق، بعد تقاطع الطرق خلف الاشجار الباسقة تحت عمود الكهرباء، وهنا لم املك إلا ان اقاطعه قائلة سأنفذ ما قلته.

إحدى السيدات: لم يكن كغيره من الفتيان كان ذكيا موهوبا لم تتسع الحياة له ولذا تلقفه الموت.

سيدة أخرى ١: كان مكافحا شق طريقه في الحياة بالعمل المضني الشاق لم يتمتع بكل ما لديه، لقد ترك كل شيء، البيت، الآثاث، الزوجة، الاطفال، لقد ذهب في عنفوان شبابه.

سيدة أخرى ٢: لقد كافح من اجل قيمه ومبادئه، كان يمزج كلمة الحرية بالتواضع، وعزة النفس بالتودد الى الآخرين، والتضحية بالاباء، لقد كان ولدا بارا، وزوجا كفؤا، وجارا شريفا.

(٥٧) بين "سهيل" و"الشبح"

الشبح: تعال ساعدني هذا القبر يبدو صاحبه يحمل الكثير من الاحجار المقدسة التي تقيه اهوال اليوم الآخر سوف نستولي عليها ومن ثم نبيع الجثة الى اقسام التشريح.

سهيل: وماذا تصنع بالقبر؟

الشبح: سوف نعيده كما هو ولن يكتشف احد ذلك، التعامل مع الاموات لا يحتاج الى رأسمال، وليس هناك من يفتح القبر كرة اخرى من اقربائه، عملية مضمونة مائة بالمائة.

سهيل: وماذا نفعل بالخواتم قد يكشفها اصحابها؟

الشبح: اقوم بأخذ الاحجار وصهر الذهب وتحويله الى سبيكة فتطمس معالم كل شيء، ولن يعود هناك غير مواد اولية يسهل علي التصرف بها، ولكن بالله قل من انت؟ وما غرضك من المجيء هنا؟

سهيل: انا غريب عن هذه الديار.

الشبح: ان هذا واضح.

سهيل: ولماذا كل هذا؟

الشبح: علي ان اكفل لاولادي حياة مرفهة بشكل ما، وان اوفر لهم السكن والملبس والطعام. والبنت التي تصر على ان تلبس شيئا ما، ماذا...؟ خمسون خاتما مدفون تحت الارض واولادي محرومون من لقمة العيش، هل تعرف ان هناك كتابات على الكفن وتعاويذ يتهالك بعضهم على شرائها؟

سهيل: اني اعرف انك بعملك هذا تقضي على معالم الماضي، ولو قامت حفريات بعد آلاف السنين فسوف يرون ان الشعب الذي عاش هذه الحقبة الزمنية لم يكن يمتلك من مقومات الحضارة شيئا. هذه الخواتم والكتابات كلها رسائل ترسل عبر الاجيال المتعاقبة، تخترق الزمن لتشرح حياة الاقوام الذين عاشوا هنا. انت لست بسارق، انت اكثر من ذلك، انت قاتل الزمن! لأنك تمحو الاحداث وتمسخها.

الشبح: ربما ما قلته صحيح، ولكن اوشكت ان اصل الى الهدف.

سهيل: لقد قضيت شطرا من حياتك هدفك العبث بالاموات.

الشبح: اذا كنت اعبث بالاموات فما الذي اتى بك في هذا الليل البهيم الى هذا المكان؟ لقد حاولت خداعي بقولك اني غريب، وتظاهرت بتصديقك، ولكن كنت تسعى جاهدا لابعادي لتقييم الفرصة لمنفعتك فكلانا لديه نفس الغرض.

سهيل: نعم.. لقد جئت لانبش هذا القبر ولكن احجمت عن ذلك رهبة واحتراما، وخلال ذلك رأيتك تسعى لفتح القبر.

الشبح: إذن كنت تسعى لتكون شريكي.

سهيل: نحن نختلف في الهدف، انت تحاول ان تحول محتويات هذا القبر الى نقود ومكسب، اما انا فجئت لاسترجع جزءا مفقودا مني جئت استرجع كياني الضائع.

الشبح: تعال انظر لقد ذهب جهدي عبثا، وتكلمنا كثيرا على غير طائل فالقبر فارغ لا شيء فيه لقد سبقنا غيرنا واستولى على محتوياته، هذا القبر ليس اكثر من لوحة عليها بضع كلمات.

سهيل: ماذا تقول؟

الشبح: لقد سرقه غيرنا وسيباع الى قسم التشريح ليدرس عليها الطلبة.

سيعود كلانا خالي الوفاض. "الرواية/ص١٦٨ـ ص١٧١"

(٥٨) . لا ازال قطعة من اللحم تمنح لي الحياة عبر اسلاك ودبابيس، ان الذي يشد انتباهي هو الاصوات المتصاعدة من أمي وأبي لقد كان النقاش محتدما بينهما على اشده:

ابي: مبلغ التأمين الذي تسلمته والذي كان مخصصا له لحين تخرجه دفعه التأمين لنا مع الارباح. مبلغ جيد،

امي: ماذا سوف تفعل به؟ وكيف تستثمره؟

ابي: سأبني عمارة ذات عدة طوابق نستطيع ان نستثمرها وتكون موردا لنا في سنين الشيخوخة.

امي: فكرة جيدة فنحن ليس لنا مورد ثابت سوى راتبك التقاعدي، وبعض كلمات تكتبها هنا وهناك لترافع بها، لا تمنحك إلا بعض دريهمات.

اللعنة على الساعة التي تزوجتك فيها.

ابي: دائما تتكلمين هكذا... فأنت كالمياه الآسنة تستطيع ان تستوعب الكثير من العفن.

امي: هذه الكلمات لا تهمني بشيء فالعمارة تكتب باسمي واسمك، عليك ان تأخذ هذا بنظر الاعتبار.
ابي: لماذا باسمك؟ فالمبلغ انا الذي اودعته لصالح ابني وانا الذي اكون صاحب الحق فيه.
امي: المبلغ يعود لك ولكن الارباح وحصة التأمين، هل تنوي ان تلتهم هذا كله، تستطيع ان تلقي حججك على الناس البلهاء اما انا فلا، فنحن نعرف كلينا جيدا، هو ابني ولي حق فيه هل تريد ان تنكر هذا الحق؟ أم ان حقي هو بوادر الجنون التي تخيم عليه بين آونة واخرى منذ كان طفلا.
ابي: اذا كانت العمارة باسمي فهي لك اولا واخيرا.
امي: لا هناك فرق عندما يكون جزء منها باسمي فسيكون لي كيان خاص بي، وبعد فقد حصرت حياتي بين جدران هذه الغرفة ولا امل من هذه الخطوط التي تمضي متأرجحة على شاشة التلفزيون.
ابي: لا مفر من ذلك عندما ينقل خارج هذه الغرفة يموت هذا التلفزيون هو الذي يكشف مدى علاقته بالحياة.
امي: لقد كتب علي التضحية والتفاني انه قدري منذ كنت طفلة، اني أؤمن بالله واعتقد انه الى جانبي، ولن يتخلى عني، وسوف يمنحني القوة لمواجهة هذه الظروف التعسة.
ابي: على كل حال سوف اذهب لأقوم باجراءات تسلم مبلغ التأمين. "الرواية/ص١٧٣ـ ص١٧٥"
(٥٩) ان هذا ليس حملة على الجنس بقدر ما هو دعوة الى الحب.
الجنس يمزق والحب يبني.
الجنس انحدار والحب سمو.
الحب تمزيق المفردات والجنس جمع الاضداد.
البشرية كلها مارست الجنس، والاقلية احبت، والذين احبوا احتفظ بهم في ذاكرة الانسانية. "الرواية/ص١٧٧"
(٦٠) دار بين حبيبين، ولم أفقه منه شيئا لأن الكاتب لم يحدد جنسهما "هـ"، عمرهما، بيئتهما. لقد ترك كل شيء للقارئ كل ما اشار اليه ان اثنين دار بينهما الحوار التالي بلغة الانسان.
*١: انني احبك ولذلك اتعذب.
ـ١: اننا لا نعرف الحب لو احببنا لشعرنا بالسعادة.
*٢: ولكن...
ـ٢: (انني احبك) الضمائر شيء كريه، وهو الشيء الوحيد الذي امقته "انا انت" يجب ان تذوب في كلمة الحب.
*٣: من الصعب ان نمتلك الكثير من اللغة وعندما نحاول ان نقول شيئا تهرب الكلمات ونبقى كمن اصابه الخرس فجأة هل اقول اني احترق... كيف اشرح ما في اعماقي وانت ترفض "هـ١" الضمائر والافعال والحروف.
ـ٣: الحب يعني التألق والسمو وكوميديا إلاهية من اجل "بياترس" وشعر "قيس" يدوي على مر العصور.
وجنائن "بابل" المعلقة تقارع الزمن.
في الحب "هـ٢" عندما تمنح "هـ٢/١" لا تذكر كلمة لماذا...
وعندما تحترق "هـ٢/٢" لا تذكر كلمة كيف........
وعندما تسير "هـ٢/٣" على الصقيع لا تذكر حرارة الصيف...

*٤: بماذا تفسر "هـ٣" كل هذه المشاعر؟ فأنا افتقد اجزاء من اعماقي، هي انت الليل، النهار، الربيع، الخريف، كل هذا يتلاشى عندما تكون قريبا "هـ٤" مني وكأن كل ابداعات الطبيعة تجسدت فيك.
انت وراء الدمعة المنحدرة والابتسامة المرتسمة، اني احسس وجودك، واشتاق اليك، واقضي الليل مسهدة "هـ٥" من اجلك.

ـ٤: هذه المشاعر نفسها نحملها لو اننا احتجنا الى فراش ننام عليه، والى محل نرمي فضلات اجسامنا فيه، والى ماء نروي به الظمأ والى طعام نسد به الجوع، الحب ليس رمي نفايات ولا تنفيس عواطف مكبوتة، ولا شيئا نقتل به الوقت والفراغ.

*٥: انت تعتقد "هـ٦" ان ما احمله اليك هو شعور الحاجة الجسدية، ولكني انا استطيع ان اعوض هذا عند غيرك، ولكني لا اريد غيرك انت.

ـ٥: الحب ليس انا وانت واحبك وتحبني "هـ٧" وإنما بحبك احب كل الحياة واحب كل ما تحتوي الطبيعة وتمثله بالنسبة لنا.

*٦: إذن كيف تستطيع ان تحب "هـ٨"؟

ـ٦: الحب ان نغمر الطفولة بالحنان حتى لا تتعذب وتمسح الدموع وقت ما تنحدر، الحب ان نسامحَ، ان نعفو، ان نغسل به خطايا الآخرين ان نعيش الامهم ان نتحسس آهاتهم.

*٧: هل هذا يعني ان المحب يتحد بالكون ويذوب فيه، ويرى وجه معشوقه في كل مكان وزمان، مثل قيس الملوح، عندما اطلق الغزال لأنه رأى فيها عيون ليلى. وعندما ينظر الى اعماقه فيرى نور الله يشع هناك. "الرواية/ص١٧٧ـ ص١٧٩"

"هـ" تصر كاشف الغطاء، روائيةً، بلسان بطلها (سهيل)، على انه (يبدو واضحا ان الكاتب من حواره تجاوز الجنس، فمهما ذكرَ لا يستدل على أيهما ذكرٌ وأيهما أنثى. "الرواية/ص١٧٩")... لكن هذا غير صحيح "ح"، !!!، وإن بدا صحيحا، للوهلة الأولى، لا سيما ان مفتاح الحوار، الذي (دار بين حبيبين)، اتخذ شكلا واحدا، بعينه، هو تنقيط رباعي، لكليهما، هكذا ((::)) تقريبا.. أما الشكلان الاثنان، المختلفان، اللذان ابتكرتُهما ـ أنا ـ مفتاحين للحوار ذاته، في هذا التوضيح، وهما النجمة المتشعبة ((*)) والخط القصير ((ـ))، على التوالي، فيُظهران، جليا، ان (*١/*٢/*٣/*٤/*٥/*٦/*٧) متحاوِرة، مؤنثة، بدلالة قولها (، وأقضي الليل مسهدة من اجلك.) خصوصا، في نهاية (*٤)، وان (ـ١/ـ٢/ـ٣/ـ٤/ـ٥/ـ٦) متحاوِر، مذكر، لولا قوله (الحب ليس انا وانت واحبك وتحبني) فقط، في بداية (ـ٥)، أي ان المتحاورين ـ هذين ـ هما ((حبيبة)) و((حبيب)) تراتبيا.. بيد انني، في هذا الهامش، إزاء هذه اللا صحة، هنا، لن أرجعها الى غلط من الروائية، تنزيليا، بل سأرجعها الى سهو من الراوي، تأويليا، كونه مجرد (نصف ميت) أثناء قوله (لقد قرأت مرة الحوار الآتي في أحد الكتب).. من دون هذا التأويل، حصرا، لا يصح ذاك الاصرار، على ان (الكاتب من حواره تجاوز الجنس)، سوى بتحويل العبارات الضمائرية، التي أشرت كل واحدة منها بـ ((هـ)) مرقمة، الى عبارات غير ضمائرية، لا ذكرية ولا أنثوية، هكذا:

هـ١: كيف اشرح ما في اعماقي وانت ترفض (ترفضين) = كيفَ اشرح ما في اعماقي مع رفضك

هـ٢: على اساس ان كلمة (تذكر)، هنا، إنما بصيغة مبني للمجهول "تُذْكَر" لا بصيغة مبني للمعلوم "تَذْكُر"

هـ٢/١: عندما تمنح (تمنحين) = عند المنح

هـ٢/٢: وعندما تحترق (تحترقين) = وعند الاحتراق

هـ٢/٣: وعندما تسير (تسيرين) = وعند السير
هـ٣: بماذا تفسر (تفسرين) = بماذا تفسير
هـ٤: كل هذا يتلاشى عندما تكون قريبا (تكونين قريبة) = كل هذا يتلاشى عند قربك
هـ٥: وأقضي الليل مسهدة (مسهدا) = وأقضي الليل في السهاد
هـ٦: انت تعتقد (تعتقدين) = اعتقادك
هـ٧: الحب ليس انا وانت واحبك وتحبني (تحبينني) = الحب ليس انا وانت وحبي لك وحبك لي
هـ٨: إذن كيف تستطيع ان تحب (تستطيعين ان تحبي) = إذن كيف باستطاعتك الحب

"ح" لم ينتبه لذلك، الذي أشرت عدم صحته، أي أحد من الباحثين، الثلاثة، الذين كتبوا عن رواية (الاشلاء المقطعة).. عدّ، ثانية، الى الفقرة (٢:) من الدراسة الحاضرة.. أما أنا، أقولها من دون تواضع، فانتباهي له، هذا، متأتٍّ، بدقة ربما، عن قراءة منطلقة من تفاصيل الرواية ـ المدروسة ـ ذاتها.. تنظر، في شأن هذه القراءة، تجاوبات فنسنت جوف، مثلا مهمّاً، مع تساؤلاته القرائية، لا سيما ـ كيف نقرأ؟ ـ، في كتابه: La lecture, Gallimard. Paris, 1 er, Ed 1992.. وانظر، أيضا، تزفيتان تودوروف: كيف نقرأ؟، ترجمة ـ محمد نديم، بدر ـ جريدة يومية سياسية عامة، منظمة بدر ـ بغداد، العدد١١١٢/ ٢٩ تشرين الأول ٢٠٠٨

(٦١) فضلا عن مقاطع حوارية اخرى، سواها، في (الفصل الحادي عشر)، حصرا، بين: سهيل وجميلة "ص١٨٤ـ ص١٨٩"/سهيل والمصلح "ص١٩٢ـ ص١٩٣"/عبد وفتنة "ص١٩٦"/سهيل وقادر وصالح "ص١٩٧ـ ص١٩٨"/سهيل وقادر "ص١٩٩"/احمد وسهيل وقادر وسرمد ونديم وغيرهم "ص٢٠٠ـ ص٢٠٣"/كامل ورائد "ص٢٠٢ـ ص٢٠٥"/صالح وسهيل "ص٢٠٦ـ ص٢٠٧"/رائد وسهيل "ص٢٠٨ـ ص٢١٣"

(٦٢) هذا، تحديدا، ما يطلقه جينيت على معرفة كل ما هو جاعل النص في علاقة ((خفية ام جلية)) مع غيره من النصوص.. مدخل لجامع النص ـ مرجع سابق/ص٩٠

(٦٣) ، ثم قال موجها الكلام الى ابي:
:: لقد كنت بارا بوعدي.
تساءل ابي قائلا: وما هو يا احمد؟ لا اذكر بماذا وعدتنا على وجه التحديد.
اجاب: ألم اعدكم بأن احول موضوع ابنكم سهيل الى قصة وها هي معي.
قفز ابي من مكانه وقال:
:: حقيقة ما تقول عجيب أمر هذا الولد، في كامل صحته سبب لنا الكثير من المتاعب، وهو نصف حي حصلنا على عمارة وكتاب يخلد اسمنا.
قاطعته امي وهي تسدل اجفانها:
:: طبعا يخلد اسمنا، انا المرأة المضحية المتفانية دفنت حياتي في هذه الغرفة، او بالاحرى في هذا القبو.
تجاهل ابي حديث امي وقال: هذه النسخة لنا.
مد يده واخذ الكتاب قرأ العنوان بصوت عال:
:: (زهرة عباد الشمس لا تموت) ثم عقب قائلا: تغليف رائع، الورق جيد والطباعة جيدة، من كان يتوقع قصة ابني في ثمانية فصول شكرا احمد، لا استطيع ان اجازيك، هكذا الاصدقاء وإلا فلا، سآخذه الى البيت لأقرأه بامعان.
قاطعته امي: لا سيبقى الكتاب معي، عندك العديد من الكتب في البيت. تستطيع ان تقرأ كما تشاء، انا اريد

ان اقرأ هذا الكتاب، هذا الكتاب هو الاول والاخير الذي سوف اقرأه في حياتي.
اخذت امي الكتاب والقت نظرة على الغلاف وقالت:
:: هذه صورة ابني.
اومأ احمد برأسه علامة الايجاب وقال:
:: حاولت ان اجسد شخصية سهيل بقدر الامكان في هذه القصة.
قام ابي مستأذنا بالانصراف، وقال ان لديه مراجعة مع شخص توكل عنه في قضية، وقد حان الموعد المتفق عليه. "الرواية/ص٢١٩ـ ص٢٢١"

(٦٤) في هذا المقتطف الرابع، دوناً عما في غيره من المقتطفات الثلاث السابقة له، ثمة حوار.. اذ ينقل سارد القصة، التي كتبها (احمد)، ما يأتي:

في احدى المرات رأيته غاضبا حانقا لأن فكتور هيجو وصف نابليون (الرجل الذي اصطنع المساواة للوصول الى اللا مساواة)، وعندما اردت ان اشرح له وجهة نظري، تركني وذهب الى غرفته فقالت لي امه والألم يعتصر فؤادها: لم يعد يتواجد في البيت، ان البيت بالنسبة اليه كالفندق لا يدلف اليه إلا لكي يأكل وينام.
قلت لها مهدئا من روعها: ربما هي فترة مراهقة وتنتهي على خير.
قالت: اخشى ان تؤثر على سيره الدراسي
قلت: وهل تشكين في ذلك؟
قالت: اخذ يخفي عني درجاته وشهادته المدرسية، وانا لا احب ان اخبر اباه بذلك، فلديه الكثير من المشاكل تجعله غير قادر على حسم مثل هذه الامور. "الرواية/ص٢٢٩"

(٦٥) أما في هذا المقتطف الخامس، فثمة حواران:
"أ" بين سارد القصة و(سهيل) وثلاثة آخرين
أحدهم: اننا بحاجة الى شيء من البطولة.
الثاني: تاريخنا اصبح فارغا من الامجاد في هذه الحقبة.
الثالث: سيكون هناك افكار ومجتمع لا يمت الينا بصلة. انه مجتمع الحرب لا نعرف عنه شيئا
السارد: الحرب مخاض لولادة عالم ومجتمع جديدين.
سهيل: نحن سنكون الدماء التي تصاحب الوليد.
السارد: ولكن نحن نجهل شكل الوليد وهويته.
سهيل: الغد هو كفيل بذلك. "الرواية/ص٢٣٣"
"ب" بين (سهيل) وابيه
الاب: الى اين انت ذاهب يا بني؟
سهيل: هناك حمم تنزل من السماء وعلي ان اخمدها.
الاب: كيف تخمدها....؟
سهيل: اخمدها بدمي ولحمي. "الرواية/ص٢٣٤"

(٦٦) هذه المذكرات، مذكرات "سهيل"، من قوله "ما اكتبه هنا ليس من وحي الخيال" الى قوله "لقد ابديت مهارة فائقة حتى في قيادة المعارك السيارة".. بعدها، حاضرا، يقول "اردت ان استمر في القراءة ولكن هناك صعوبة بالغة وانفاسا تكاد تتقطع،".. ثم، حاضرا كذلك، ينقل لنا حوارا، حيث (احس بوهن

وجسمه (يسحق تحت وطأة شيء ما)، بينه وبين "شخص"، تراءى له انه (جالس على مكتب)، كان (ضخم الجثة، شاربه يتدلى على شفتيه، كبير المنخرين، شفاهه غليظة).. هذا الحوار، وهو آخر حوارات الرواية، استخلاصه كالآتي:ـ

الشخص: انك معتوه!

سهيل: لم يتبق سوى العقل هل تحاولون سلبه مني؟

الشخص: نحن نكتب عنك كما نريد، سوف نسطر عنك قصصا كما نتخيلها، نحن وما يضمن لصحافتنا ماء وجهها، سوف نقيم لك نصبا ونسجد له طائفين حوله، سنؤلف عنك آلاف الاغاني والاناشيد، انك لا تملك الحق في ان تطمس وتشوه ما نريد ان تكونه من الافضل ان نتصرف بقضيتك كما نرغب، نقيم الندوات، نؤلف الكتب، نرفع الشعارات، آلاف الناس سوف يكسبون من ورائك الكثير، لا تكن انانيا، سوف نضيف اليك الكثير ونطرح الكثير سنضع نهاية غير متوقعة، وبداية غير متوقعة، سنربط الماضي والحاضر والمستقبل بعجلة واحدة ونسحبها بأي اتجاه نرغب. نحن الذين نقول لك من انت؟ وكيف انت؟ وماذا انت؟

سهيل: انا فرد عادي جدا، كنت اقضي وقتي بالمطالعة، واحاول ان اجد تفسيرا لكثير من الامور على ضوء ما قرأته، وهذا الوقت سلب مني فكنت بالتالي اقضيه مع البغل. اسحبه الى اعلى ويسحبني الى اسفل البطولة مفهوما شيء آخر، وانا واثق ان المفهوم السائد عن البطولة سيتغير في المستقبل. "الرواية/ص٢٤٤ـ ص٢٤٥"

(٦٧) أي، وهي ست فقرات، تلك التي من الفقرة (٢ـ٢ـ١ـ١:) الى الفقرة (٣ـ٢ـ١ـ٦:)

(٦٨) فهي تتفرع، تحت مسمى ((ظاهرة الحكائية))، الى ثلاثة ابعاد ((الحكاية ـ السارد ـ النص)) بحسب جينيت.. عودة الى خطاب الحكاية ـ مرجع سابق/ص١٤ (وراجع له، ايضا، خطاب الحكاية ـ مرجع سابق/ص٤٠)

(٦٩) هو البنية الشكلية، الواحدة، المولدة لعدد غير محدود من التراكيب المختلفة.. يراجع، هنا، Morphologie du conte ـ سابق.. وينظر، ايضا، بيرنار فاليط: النص الروائي ـ مصدر سابق/٨٣.. كذلك، فضلا عنه، انظر المصدرين السابقين ((أ)) مدخل الى نظرية القصة/ص٢٠ ((ب)) تقنيات السرد الروائي/ص٤٥

(٧٠) حكاية "سهيل". في رواية (الاشلاء المقطعة)، كما ابتدئت هكذا (. ورسمت يده في الهواء الاسطر التالية.)، حيث نهايات (الفصل الاول)، قد انتهيت هكذا (هنا توقفت يدي عن الخط في الهواء...)، حيث نهايات (الفصل الاخير)، بالضبط

(٧١) من العبارة الأخيرة، في الرواية، وهي (ربما سنحصل على الجواب في العالم الآخر...!).. هكذا انهت آمال كاشف الغطاء روايتها، هذه، بعدما اقحمت فيها علنيا شخصها، ذاتها، عند الاستغلاق: اني اتساءل ككاتبة...؟ يا ترى هل استطعت ان اجسد افكاره كما تخيلتها، ثم ان هناك امور اخرى كنت عاجزة عن فهمها؟ أم اني اردته كما اراد له الآخرون ان يكون؟ لقد اراده الآخرون ان يكون في مصاف القديسين ولم يكن هو قديسا. لم يستطع ان يدرك بأن هناك امرأة دائما، وهناك رجل بزي يختلف حسب الزمان والمكان، وهناك مفكر وكاتب، هؤلاء جميعا تختلف ازياؤهم واماكنهم وزمانهم ولا شيء غير ذلك، انهم يحتاجون الى الحدث الذي يجمعهم ليجعل منهم فتنة وعبد وصالح واحمد. ربما سنحصل على الجواب في العالم الآخر...! "الرواية/ص٢٤٧".. ولا تحفظ مني على هذا الاقحام العلني لشخص الكاتبة، هنا في

الاقل، ما دامت، إذ أتت به استغلاقيا، لم تؤطره في موقعها، الذاتي، الذي ترى منه.. تقول يمنى العيد، في هذا الصدد، بأن "الأديب لا يروي عن موقع له، وإن كان يرى الى العالم من هذا الموقع، بل يروي عن الناس في المجتمع، عن الاشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة وأصواتهم المتنوعة وعلاقاتهم المتصارعة، لذا لا يمكن للقول الأدبي، وخاصة الروائي، ان يتأطر في الموقع الذي منه يرى، وإلا غدا كتلة وعظية." (الراوي: الموقع والشكل ـ مصدر سابق/ص٣٢)

(٧٢) هذا الاستحضار، للخارج، ربما هو في الرواية عند نقاد السرد "أهْوَنْ" مما هو في القصيدة عند نقاد الشعر.. حاتم الصكر، مثلا، يرى، هنا، أنّ أيّ "ميل الى استحضار الخارج دون تفاعل معه أو انصهاره داخليا في نظام القصيدة" إنما هو "من ابرز سمات المجانية في التعامل مع الفعل الشعري".. مواجهات الصوت القادم ـ دراسات في شعر السبعينات، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٦/ص٢٠١

(٧٣) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٥/١٠٩ صفحات/تاريخ الكتابة ـ بحسب الطبعة ـ غير وارد

(٧٤) جنست الكاتبة "قطط وفئران" بـ"قصة"، حصرا، على غلافها الخارجي الاول وصفحتها الداخلية الثالثة، تراتبيا، فضلا عن قولها في الـ"مقدمة" حولها (لا يسعني إلا ان اعترف بأني متأثرة في هذه القصة).. لكنها رواية، لا قصة، حيث الرواية، دون القصة، حرة الى حد العبث والى آخر درجة من درجات الفوضى.. تنظر، هنا، مارت روبير: رواية الاصول واصول الرواية ـ مرجع سابق/ص٦٣

(٧٥) هي، على التوالي، كل من: الاشلاء المقطعة/قطط وفئران "٢٠٠٥" ـ عندما يكبر الاحفاد/الوحل النهائي/الرغبات تتحطم على الخط السريع "٢٠٠٦" ((ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت) ـ نفوس تقترب من فوهة البركان "٢٠٠٧" (مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية ـ بغداد).. هذه الروايات، الست، بإمكانها، مستقبلا في الأقل، ان تجعل آمال كاشف الغطاء من شواهد أية اطلالة ـ على الواقع الروائي في العراق ـ كتلك، الاطلالة، التي قام بها ـ قبل نحو ثلاثة عقود ونصف عقد ـ عبدالجبار داود البصري.. إطلالة على الواقع القصصي في العراق، الكاتب ـ مجلة المثقفين العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، السنة الثالثة عشرة/العدد ١٤٤/مارس ١٩٧٣/ص٩٥ـ ص١٠٧

(٧٦) رواية "الاشلاء المقطعة"، مثلا، احتوت على صور "التمهيد/الاهداء/المقدمة/الايجاز" أيضا.. لكن الحدث "Evenement" داخلها، أي في "المتن"، أكثر تميزا من هذا "الاحتواء" خارجها، متمثلا في هذه الصور الأربع، بكثير.. عن "الحدث" في هذي الرواية، تحديدا، تنظر دراستي في ((الزمان ـ جريدة عراقية عربية دولية يومية مستقلة، مؤسسة "الزمان" العالمية للصحافة والمعلومات ـ لندن)) من ثلاثة اجزاء ((أ)) التحليل الوظائفي وبناء النص السردي، العدد ٢٣١٩/٣٠ كانون الثاني ٢٠٠٦ ((ب)) تفاصيل تحول المكان سرديا، العدد ٢٣٢٠/٣١ كانون الثاني ٢٠٠٦ ((ج)) البنية الحكائية بوصفها تركيبا سرديا، العدد ٢٣٢١/١ شباط ٢٠٠٦

(٧٧) حيث الشكل "بنية" والمضمون "لغة"، وجها لوجه، و((لا يمكن ان تكون ثمة بنية إلا حيث توجد لغة)).. هذا بحسب القاعدة الاساسية، الرئيسة، في رأي دي لوز مثلا.. أنظر، في هذا الصدد، زكريا ابراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر ـ القاهرة، ١٩٧٥/ص٣٧ـ ص٤٣

(٧٨) ينظر، لفهم أوفى، محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال ـ مصدر سابق

(٧٩) من هنا، تعيينا، يبدأ التطبيق.. وهو تطبيق، كما أراه، متأت من ان العملية النقدية، الحقة، ليست انطباعا انشائيا، جامدا، بل هي ابداع اكتشافي ذو رؤية متبصرة في كل تجليات النص المنقود.. بشير

حاجم: نريد للنقد أن يفوق ويتفوق، المؤتمر ـ صحيفة يومية مستقلة شاملة، بغداد، العدد ٢٨/٩٣١ أيلول ٢٠٠٥

(٨٠) على المستوى الديني، خارج سياق هذا التطبيق، تتأرجح "البسملة" بين تفسيرين.. أحدهما يراها آية من كل سورة، قرآنية، والآخر يخالفه.. لكن اصحاب التفسير الثاني، المخالف، يقرون بكلا التفسيرين لها ـ أي لـ"البسملة" ـ في سورة "الفاتحة" فقط.. إذ يقول بعضهم، عن هذه السورة، انها ((سبع آيات بالبسملة إن كانت منها والسابعة "صراط الذين انعمت عليهم" وإن لم تكن منها فالسابعة "غير المغضوب عليهم ولا الضالين")).. جلال الدين المحلي/جلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين، تعليق ـ خالد الحمصي الجوجا، مكتبة الملاح للطبع والنشر والادوات المكتبية ـ دمشق. ١٩٦٠/ص٢

(٨١) من أهم معاني "رحم"، قواسم مشتركة بين "رحمن" و"رحيم". ثمة: رأَف/حنَّ/شفِق.. أنظر، هنا، رفائيل نخلة اليسوعي: قاموس المترادفات والمتجانسات، دار المشرق ـ بيروت، ط٢/١٩٦٨/ص٧٦

(٨٢) لطالما تورم ظهري من حمل الفئران، وقد كنت انا صاحب هذه الفكرة وقررت ان انفذها بنفسي، لقد كنت ادخل عنابر الموت متعرضا الى تهديد القطط الدائم لجمع الفئران الضالة التي تناولت الحبوب المسمومة جهلا منها. واحملها بمنتهى السرية والتخفي الى اماكن تتواجد فيها القطط. لقد تعرضت الى الضرب المبرح والاهانة بسبب تواجدي في اماكن غير مسموح لي بها، ولكن نحمد الله، لم يعد هناك مسموح وغير مسموح فكل شيء ولى، وعهد الظلم والاضطهاد ذهب الى غير رجعة "الرواية/ص١٤".. هذا، حرفيا، ما قاله "جودي" الجرذ ((بعد أن تنحنح)).. أما "الزعيم الجرذي (هانت)"، ذلك (الذي أضرم النيران في معسكر القطط)، فقال قبله، حيث (بدا واضحا انه يعاني من آلام حادة في مفاصله)، ما يأتي: لقد هربت ليلا بعد القيام بالعملية وكان الطريق وعرا وشاقا والبرد قارصا، لقد تسبب البرد الشديد والسير المتواصل في اصابتي بامراض المفاصل، التي لا ازال اعاني منها، ولا يعادل فرحتي وابتهاجي بهذا اليوم السعيد كل التضحيات الجسام التي قمت بها، لقد ولت ايام البؤس والنحس وحلت ايام السعد والهناء "الرواية/ص١٣".. كان "الزعيم الجرذ ميمون". وذلك (بعد ان هنأ نفسه وزملاءه بهذا اليوم السعيد)، قد قال قبلهما: لقد تعرضنا الى الحبس الانفرادي وقمنا بالاعراض عن تناول الحبوب لأننا كنا نسعى لغد افضل ولحياة كريمة، ولم يكن لعائلتي من معيل سواي، لكانوا ماتوا جوعا لولا ان الخيرين من رفاقي قدموا لهم المساعدة، ونحن نشكر هؤلاء الرفاق. ونتمنى لهم دوام الخير والبركة "الرواية/ص١٢".. واعتقد ان هذا، كله، الذي قاله "ميمون" و"هانت" و"جودي"، على التوالي، في بدايات (الفصل الثاني)، من الرواية هذه، إنما هو تمهيد حاضري، حالي، لحوارات مستقبلية، قادمة، ستحتويها الفصول اللاحقة، الستة، للرواية، ذات الثمانية فصول، فضلا عن حواري ثاني فصولها، اللذين احتواهما بعد انتهاء (كل زعيم) من ذكر (نضاله وتضحياته الجسام، وما اصاب عائلته من ذل وهوان). وهما، مستخلصين، هذان الحواران:

((أ)) بين الجرذين "قادر" و"نادر"

نادر: صه كي لا يسمعك أحد.

قادر: ومن يسمعنا الكل مشغول بالاحداث الجديدة بمن فيهم المسؤولون الكبار،

اليس الجنس البشري هو ارقى الاجناس؟

نادر: نعم ولكن ما دخل هذا في الموضوع؟

قادر: له دخل كبير، نحن نقتدي بالانسان ولكن لا نجهر بذلك.

نادر: تكلم اني استمع اليك، نحن حتى في الاسماء متشابهان وكأننا توأم واعجب لمَ لمْ استوعب فكرتك جيدا؟

قادر: ساشرحها لك، الانسان عندما يشيد دارا او بناية او مسجدا، في مرحلة البناء يدخل كل العاملين الى ساحة البناء، ويستقرون فيه، حتى الحمار الذي يحمل الاحجار والمخلفات، نجده يستلقي مسترخيا داخل البناء وله حق الدخول والخروج ساعة يشاء، والانسان يغض النظر، لأنه يرمي الى اكمال مرحلة البناء، وبعدما يكمل البناء ويأخذ شكله النهائي لا يجرأ أي من هؤلاء على دخول البناء المكتمل.

نادر: ماذا تقصد يا صديقي؟

قادر: قصدي واضح، نحن اصحاب البناء وكل هذا من اجلنا لقد قالوا ذلك بلسانهم لقد آن لنا ان نرمي هؤلاء الذين يعملون خفية ويتكلمون علنا خارج عالمنا، ونبدأ نحن بتنظيمه وفق آرائنا لقد آن لهم ان يتخلوا عن ضجيجهم وتبجحهم في الكلام.

نادر: حقٌ ما تقول سأجمع حولنا مجموعة من الرفاق الطموحين المغامرين، من تقترح؟

قادر: اقترح فوزي ونعمان وسامر، علينا ان نجتمع في هذا المكان. "الرواية/ص١٥ـ ص١٧"

((ب)) بين "قادر" و"سامر" و"نادر" و"فوزي" و"نعمان"

قادر: رفاقي فوزي، نعمان، سامر، اعتقد ان نادر شرح لكم منهجنا، لقد قررنا التخلص من هؤلاء الاوغاد المنافقين الذين استحوذوا على تاريخ ونضال الفئران في كل ارجاء المعمورة واستلام زمام الامور. وسنضع منهاج عمل "هـ١"

ان هذا كله يدعو الى الفوضى والارباك، وبالتالي يؤدي الى التذمر، الشيء الآخر الذي اود ان اخبركم به يا رفاقي هو الصاق تهم اخلاقية بهؤلاء المنافقين ووصمهم بوصمة العار وارتكاب الموبقات.

سامر: انت تصفهم بالاوغاد والمنافقين ولم يثبت شيء من هذا.

نادر: يجب ان تتعود على الصيغة من الكلام وإلا بماذا تريدنا ان نقول؟

قادر: هل لديكم شيء آخر يا رفاق؟

فوزي: انكم تعرفون اني مدرس، وهذا المركز قد هيأ لي القناعة بأن احقن افكار الجرذان التي في عمر الزهور، بمفاهيم ومدلولات جديدة بغض النظر عن كونها تلائم الواقع والظروف الموضوعية أم لا، وسوف تخدم قضيتنا.

نادر: ماذا تقصد بالفئران في عمر الزهور؟

فوزي: اقصد طبقة الطلبة حيث انهم القطاع الاوسع انتشارا من بين قطاعات الشعب، واذا كان ماركس في يوم من الايام طرح شعار (يا عمال العام اتحدوا) فالآن يجب ان نقول (يا طلاب العالم اتحدوا). ان القطاع الطلابي هو افضل قطاعات الشعب لنشر الافكار والمبادئ "هـ٢"

نعمان: كيف تهيأ لك ان تصدر حكما كهذا، والعمال هم الذين يديرون العملية الاقتصادية للمجتمع واذا توقف العمال عن العمل انهار كل شيء.

قادر: لا وقت للخلاف، امامنا اعمال ضخمة علينا القيام بها ان لكل فئة وطبقة دورا في المجتمع، والكل سيساهم في بناء الدولة الفتية. "الرواية/ص١٧ـ ص٢١"

"هـ١" يتضمن ما يلي:

١ـ اقامة المظاهرات المعادية لما يقوم به هؤلاء الرؤساء من عمل صالح او طالح.

٢ـ القيام باعمال تخريبية واضافتها الى قائمة اعمال هؤلاء الزعماء، كجزء من سياستهم الفاشلة وعدم

المامهم بادارة الشؤون العامة مثلا:
(أ) مدير المصرف يهمل سير الاعمال المصرفية مما يؤدي الى حدوث اختلاسات في الاموال المودعة.
(ب) مدير الجمارك يهرب الكثير من البضائع ويقبض ثمنا لذلك.
(ج) قسم كبير من العاملين يتقاضى الرشوة لانجاز المعاملات.
"الرواية/ص١٨"

"هـ-٢" من حيث ان له الامكانية للتضحية والاندفاع والتهور. ليس له من ممارسات الحياة والالمام ببواطن الامور والتجارب، ما يمنحه الخبرة لكي يميز ما هو الصالح من الطالح. كما ان الطلاب اصبحوا ينحدرون من كافة قطاعات الشعب ويصبون في بوتقة واحدة، هي المدارس والجامعات.

الطلاب يمثلون المجتمع بكامل فئاته وطبقاته، والتغلغل في صفوف الطلاب يمكننا معرفة ما يدور بخلدهم. والعوامل التي تحرك المشاعر وتثير الانفعالات عندهم. ان عقل الطالب كصفحة الماء الراكد. كل حجر يلقى فيه يحدث اثرا ولكن الحجر الاول هو الذي يحتل الصفحة الواسعة من فكره.

اما العمال والفلاحون فقد اصبحوا طبقات محجمة ومحدودة لا يستطاع التلاعب بها اذا اكتفت اقتصاديا، العامل الاقتصادي هو المحرك الفعلي للعمال والفلاحين فاذا استطعنا استيعاب هذا العامل وسد الشواغر الموجودة فيه، انتهى دور العمال والفلاحين كمصدر لتفجير الحركات الثورية في المجتمع.
"الرواية/ص٢٠- ص٢١"

(٨٣) وأن كل صغيرة وكبيرة مشار اليها في لافتات معلقة تدور معانيها حول ضرورة العمل على النظافة والتعليم. فاحداها تؤكد "العمل سر الحياة"، واخرى "النظافة من الايمان"، واخرى تشير "خذ العلم من المهد الى اللحد" ((الرواية/ص٧١))

(٨٤) تاركا لقدميه السبيل لهدايته الى الاحياء السكنية وسط جو منعش، الحدائق على جانبي الطريق، هناك تناغم بين الطبيعة والارض. جعله يشعر بنشوة عارمة جعلته يدندن مع نفسه، ثم بدأ الطريق يضيق والحدائق تختفي. "الرواية/ص٧٤"

(٨٥) حيث ان الفئران الصغيرة والضعيفة تتعرض دائما الى اعتداءات متكررة، وقتل متعمد من جانب القطط، وهذه الاعتداءات صريحة وعلنية وتتسم بالقسوة والعنف. فالفئران في كل ارجاء المعمورة، لا تستطيع ان تجاهر بصوتها او تظهر في الساحات المكشوفة لاستنشاق الهواء الطلق. فتحتم عليها بموجب هذا الصراع الدامي، ان تتخذ لها جحورا في الجدران والمخابئ، وبالرغم من ان الفئران تكون قوة كبيرة ومترامية في ارجاء المعمورة وقسم كبير من غذاء العالم يذهب طعاما لها، إلا انها لا تزال اقل من ان تقف امام قوة القطط واطماعها في اتخاذها الفئران غذاء لها. "الرواية/ص٧"

(٨٦) من بيان "كل فئات القطط في انحاء العالم السامية والعربية والهندية والأوربية وغيرها". بعد عقدها "اجتماعا موسعا"، ان:

((أ)) العالم الحيواني رغم كونه اقدم من العالم الانساني على وجه الارض، وهذا ما قرره كل العلماء والجيولوجيين وفي الحفريات التي اكتشفت، إلا انه استطاع ان يحافظ على اغلب اصنافه وانواعه في الاستمرار على الحياة، رغم قسوة الطبيعة ومحاربة الانسان،

((ب)) عالم الحيوان باصراره على الحياة، وثله ومبادئه العليا التي منحته ديمومة الوجود على الارض، جعل الانسان يضطر في النهاية ان يعترف بوجود التوازن الطبيعي، وبحق الحيوان في الحياة،

((ج)) القطط بكل اصنافها تعترف بأن الفئران تعرضت الى عملية ابادة وحشية، واضطهاد وقتل وتشريد

من قبلنا نحن القطط، وبما ان الخلق الحيواني في جلالته ومهابته لا يقبل بذلك فلنعلن في هذا المحفل بأننا نوصي الى جميع القطط في العالم، في السهول والوديان، في البيوت والبراري ان تتوقف عمليات الاعتداء على الفئران، وحق الفئران بأن تعيش حياة حرة كريمة، وحقها بالتمتع في الهواء الطلق وابداء آرائها ومعتقداتها.

((د)) العالم الحيواني، سوف يبقى محافظا على مبادئ الاخوة والمساواة، بما يتمتع به الطبع الحيواني من خلق رفيع.

"الرواية/ص ١٠ـ ص١١"

(٨٧) ، وسوف يوفرون لكل جرذ تغذية صحية كاملة، وحياة في مناخ جيد ليصبح الجرذ بحجم القط (وهذه منتهى آمالهم وطموحاتهم). "الرواية/ص٢٣"

(٨٨) . وسيصبح الجرذ بحجم القط بقوة وارادة جماهير الفئران فهي المصدر لكل المبادئ والاهداف، والينبوع الذي يتفجر منه الجرذ الجديد، حامل لواء التقدم ومشعل الحضارة. "الرواية/ص٢٣"

(٨٩) . ولطالما خاضوا المعارك ضدهم ولكن العداء هو الوجه الآخر للصداقة، والكراهية هي الوجه الآخر للمحبة، انهما كالمرآة أحد الوجهين مصقول ، والآخر معتم، والعلاقات تطرح احيانا بالشكل التالي: ان يكون عدوك في البداية، وفي النهاية يكون صديقك. وقد يكون في البداية صديقك، وفي النهاية عدوك، والمثل يقول "أحذر عدوك مرة، واحذر صديقك الف مرة، فلربما انقلب الصديق الى عدو والعدو الى صديق" ((الرواية/ص ٢٣ـ ص٢٤))

(٩٠) ، وذلك لنشر الخطوط العريضة للبرنامج الذي يهدف الى جعل الجرذ بحجم القط ضمن الامكانيات المتوفرة، "الرواية/ص٢٧"

(٩١) كل منهما يرفع الشعار الذي يؤمن به، وبما أن برنامج العمل يتحدد بحسب الشعار المرفوع فزعيم الجرذان البيض قرر الانعزال وتحديد مجمع السكن الخاص باتباعه ومريديه، ونفس الفكرة خامرت زعيم الجرذان السمر وكان يسعى الى اعلانها لولا ان سبقه الزعيم الابيض اليها واصبح الانعزال تاما بين الفئتين. "الرواية/ص٣٢ـ ص٣٣"

(٩٢) مع فوارق بسيطة في التطبيق، أما الهدف الاساسي فهو ثابت لا يتغير، وهذا الهدف في مصلحة الجرذان المقهورة والمغلوبة على امرها، على كل حال فانخلاف بسيط وغير جوهري. "الرواية/ص٣٧"

(٩٣) يُبرزُ تناقضها، تناقض هذه الآراء والمعتقدات والمبادئ هذان الحواران:

* بين الجرذين الاسمرين "أ" و"ب"

"أ": ان هناك رغبة جادة بتنفيذ برنامج العمل المقترح، وإلا لم هذه الخلافات الحادة والهجوم الكلامي المتبادل؟

"ب": نعم لا شك في ذلك، وازيدك علما بأن كل المحافل الحيوانية قد نشرت البيان الملقى من قبل زعيمنا خصوصا ان فيه من الكلمات والالفاظ كلمات والفاظا غير موجودة في لغتنا، واعتقد انها من لغة اخرى وعربت الى لغتنا حيث ان الكثير لم يعرف معناها، وقاموس اللغة يجب تعديله على اساس هذه الالفاظ والكلمات.

"أ": أحقا ذلك؟ هذا يعني ان وراء ذلك عقولا وافكارا متخصصة وعميقة درست بجد كل الافكار والآراء واخذت الخلاصة الجيدة منها.

"ب": انهم ايضا درسوا خلاصة تجارب الحيوانات الاخرى وسوف يستفاد من ذلك لبناء مجتمع متطور.

انها مسألة شهور.
"أ": اشار البيان الى ان التناقضات الموجودة سوف تكون حافزا مؤثرا لدفع عجلة التطور، وسوف يستفاد منها لدفع المجتمع نحو التقدم.
"ب": هذا يعني اننا اذا قضينا على التناقضات، فقد دفنت الفكرة في مهدها، واذا افترضنا ان الشيء يلد شبيهه، فهذا يعني اننا سوف نقع في سلسلة لا نهاية لها من التناقضات.
"أ": هذه خلاصة تجارب لحيوانات استطاعت ان تصحو وتضع اسس تقدمها وازدهارها.
"الرواية/ص٣٤ـ ص٣٥"
* بين الجرذين الابيضين "أ" و"ب"
"أ": هل قرأت البيان الموزع من قبل مركز الزعيم؟ هل قرأت المعادلات الاقتصادية التي طرحت الاحصائيات الدقيقة بالارقام الصريحة؟
"ب": نعم لقد ذكر مقدار الحبوب التي يستولي عليها الجرذان في العام، ولكن الأهم من ذلك انه اشار الى تاريخنا المجيد، ان فأرة استطاعت ان تهدم سدا بكامله وتسقط حضارة مشيدة.
"أ": ان القيادة ملمة بكل كتب التاريخ، فعندما ذكر اسم هذا السد الذي هو سد مأرب استولى على الجميع الذهول والدهشة وتابعت الجرذان بلهفة لأن الاغلبية تجهل هذا التاريخ العريق.
"ب": انه لم يعتبره بطولة لأنه في النهاية اشار الى ان التاريخ يجب ان يصحح. لأن التاريخ يكتب لصالح الاقوى وان السد منهار اساسا واتهم به الجرذ ظلما وعدوانا، فلا يمكن ان يصل خلق الجرذ الى هذا المستوى المتدني في القيم والمبادئ.
"أ": ولكن في فقرة اخرى اشار الى بطولة الجرذان واستبسالهم للدفاع عن الحق، ففي حرب الآشوريين مع الفراعنة استطاعت الجرذان ان تعطي الغلبة للمصريين بأن اضرت بسفن الآشوريين وسببت هزيمتهم.
"ب": القليل منا يعلم اننا نملك هذا التاريخ المجيد، ان هذا يمنحنا الالهام والقوة لبناء الحاضر.
"أ": لقد ختم البيان بعبارة بليغة "اننا نضع نصب اعيننا تحطيم المثلث المتساوي الاضلاع الفقر، الجهل، المرض، لما يحتاجه منهم الغذاء لغرض توحيد الدراسة واخذها بعين الاعتبار".
"الرواية/ص٣٥ـ ص٣٧"
(٩٤) . وهذا لا يتم إلا بتوطيد الامن والاستقرار وبما ان كل قوى البناء في جماهير الفئران البيض كانت مشغولة بالنضال ضد الجور والطغيان، ومحتجزة بين جدران الجحور والمخابئ، فهي ليست على دراية بطبائع الجرذان ولا بتقاليدها، وان وثيقة السلام التي وقعت مع القطط فتحت عهدا جديدا للاخوة والمحبة. "الرواية/ص٤١ـ ص٤٢"
(٩٥) هذا، تحديدا، ما يُرى من بضعة حوارات، على مدى (الفصل الخامس) كله، بين:
((أ)) الزوجة والزوج
الزوجة: ما بك يا عزيزي؟ هل المواصلات مزدحمة؟ اني اعلم انه لا سبيل الى الوصول في اقل من ساعة ونصف، أما على الاقدام بالقفز والجري، فالوصول يتم في نصف ساعة، ومما لا شك فيه ان الطرق خاضعة للحفريات، وتغيير احدى شبكات الماء والكهرباء، مما تسبب في صعوبة المواصلات.
الزوج: لقد أوصلني صديقي، وفي نصف المسافة قطع الطريق وتوقف السير، لأن هناك موكبا رسميا لأحد الضيوف الزائرين ولكن هل الغذاء جاهز؟
الزوجة: نعم تفضل!

الزوج: ما هذا هل علينا ان نتناول كل يوم نفس الاصناف؟

الزوجة: ألا تعلم ان هناك شحاً في المواد الغذائية، وان علينا ان نقف صفا طويلا لكي نحصل على احدى المواد الضرورية، وبالفعل لقد وقفت في صف الخبز فنفد قبل الوصول اليه وذهبت للوقوف على اللحم مرة اخرى وهكذا دواليك. "الرواية/ص٤٩ـ ص٥٠"

((ب)) الولد والأب

الولد: آه الجريدة، لقد نسيتها عند صديقي ان علي ان اقرأها سطراً سطرا وحرفا حرفا!

الأب: لا شيء جديدا انها تحري نفس المواضيع والافكار! انها تتقيأ الكلمات والسطور! اين الأدب؟ اين الفكر؟ اين النقد؟ لا شيء، ان كل السطور تصب في مجرى واحد، اقرأ جريدة الغد!

((ج)) الزوجة والزوج

الزوجة: ما بك يا عزيزي تتمتم مع نفسك، هل وبخك رئيس الدائرة لأنك لم تحضر الاحتفال الرسمي بذكرى ميلاد رئيس المجمع؟ أم انك لم تصفق جيدا عندما ذكر اسمه في الاحتفال أم انك أحلت الى المعاش لأنك لم تهتف عاليا بعودة رئيس المجمع سالماً من بيته الى مقره؟

الزوج: يا لك من بلهاء! تبا لك مما لا شك فيه ان هناك من يستمع الى حديثنا، وسوف ينقل كل كلمة منه الى أولي الامر وينصب الويل علينا عند ذلك سوف لا نجد قبرا ولا كفنا، ان النظام هنا له صفة القداسة ومن يوجه النقد اليه تصب عليه اللعنة الابدية، ولا يحتضنه قريب ويموت كالكلب المسعور.

الزوجة: ولكن اين الحرية التي حدثونا عنها؟ اين الكرامة التي انتفض الجرذان من اجلها؟ اين الكلمات البراقة والوعود المعسولة التي تطالعنا كل يوم في الخطب والكتب والمنشورات؟

الزوج: انها حريتهم وكرامتهم، انها رفاهيتهم ومجدهم! أما نحن فعبيد أرقاء لا نملك شيئا، لقد شنقت كرامتنا بخيط الاستبداد لقد ضاع كل شيء واختلط كل شيء. "الرواية/ص٥١ـ ص٥٢"

((د)) الجرذ "أ" والجرذ "ب"

الجرذ "أ": انا لدي معلومات عن كل شيء وثقافتي عالية!

الجرذ "ب": ماذا تعرف؟

الجرذ "أ": اعرف اسم ابن اخت رئيس المجمع هل تعرف اسمه؟

الجرذ "ب": لا!

الجرذ "أ": انت معلوماتك وثقافتك صفر وتحتاج الى تثقيف. "الرواية/ص٥٣"

((هـ)) الأم والجرذ

الأم: هل غسلت اسنانك؟

الجرذ: لا!

الأم: الم تغسل جسمك وتنظف نفسك؟

الجرذ: لا!

الأم: ما هو النشاط الذي مارسته لمدة شهر؟

الجرذ: كنت أحفظ نشيدا يمجد رئيس المجمع. "الرواية/ص٥٣_ ص٥٤"

((و)) الجرذ "س" والجرذ "ص"

الجرذ "س": لم اكن ادري ان لي مكانة مرموقة وذكاء مفرطا، لقد اعلمني بذلك مسؤول المدرسة الطلابي.

الجرذ "ص": كيف تم ذلك؟ يا لك من منافق يبدو انك غيرت سحنتك وانتقيت بعض الكلمات المنمقة المعسولة.

الجرذ "س": لقد تم ذلك منذ زمن طويل، وها هم قد اسندوا الي مهمة نقل كل الاحاديث التي تدور في الصف اليهم، واستدراج زملائي لينقلوا الي احاديث آبائهم وأمهاتهم وما يدور في جحورهم من أنات وآهات. "الرواية/ص٥٤"

((ز)) الصحفي "أ" والصحفي "ب"/تابعُهُ في التوضيح "(١١٩)"

((ح)) الفأرة "أ" والفأرة "ب"

الفأرة "أ": اني مرهقة بما فيه الكفاية فالعمل ليلا ونهارا طيلة النهار انظم الشعارات والصق الملصقات. اما في الليل فانظم الحفلات ابتهاجا بذكرى حصولنا على الحرية والكرامة، والتفوق في اقامة اكبر عدد من الندوات والمؤتمرات.

الفأرة "ب": اني لا استطيع ان افتح عيني فقد عدت في الساعة الثانية ليلا من حفلة مشاريع المياه، حقا، ان لدينا الكثير من العمل لملء وقت فراغنا لقد ولت الايام الغابرة الى غير رجعة، ايام كنا نقبع فيس جحورنا نربي صغارنا وننتظر عودة الزوج العزيز. لن ندع الماضي يطل برأسه مرة اخرى ويفسد الحاضر ويحطمه.

الفأرة "أ": ان هناك من يرغب بنبش الماضي واعادة الحياة اليه ولكن دون جدوى.

الفأرة "ب": يجب أن يسحق كل من يرغب بذلك بلا رحمة.

الفأرة "أ": بالتأكيد! وإلا سوف لا ننعم بحياتنا الجديدة وسيبقى هاجس الماضي يحوم حولنا، عندما اخلو الى نفسي اتذكر ايام الماضي فاشعر بثقل كبير يخيم على جميع تطلعاتي ويحاول خنقها، انه الماضي يرصدني في كل حركاتي ويتبعني كظلي، احيانا يتراقص امام ناظري فازيحه بعيدا ولكنه ينتصب امامي فجأة ليسد الطريق وليأخذني جانبا، ماذا استطيع أن افعل؟ "الرواية/ص٦٢_ ص٦٣"

((ط)) الفأرة "س" والفأرة "ص"

الفأرة "س": اخفضي صوتك هل جننت لتكوني سبب نهايتنا؟ ألا تعلمين ان بالقرب منا في هذا المكان يسكن جرذ على مستوى من الأهمية.

الفأرة "ص": يا للهول! لم اعلم ذلك بالله من يسكن هنا؟

الفأرة "س": لا اعرفه بالشكل، ولكن يقال انه رئيس غرفة اعمال رئبس المجمع وكل يوم له زي جديد، انه يلبس كل الازياء ويتمتع بامتيازات كثيرة من حرس وامناء، والخدمات العامة من ماء وكهرباء، كل هذا متوفر له بلا حساب.

الفأرة "ص": اعذريني اذا لم اقم بزيارتكم في المستقبل فقد اسبب لكم ولي بعض المتعب، الظاهر انكم تقيمون في منطقة غير مأمونة العواقب. "الرواية/ص٦٣ـ ص٦٤"

(٩٦) لذلك، حتما، فقد "تحول الجرذان البيض الى ما يشبه الدمى،" بحيث "ان من ينظر اليهم كمراقب يجد ان هذا المجمع هو مسرح للدمى. ولكنها دمى تنبض بالحياة!" ((الرواية/ص٦٩))

(٩٧) على مائدة الغذاء، منذ نهايات الثلث الاول لـ(الفصل السادس) حتى نهايات الثلث الثالث للفصل ذاته، ثمة حوار بين الجرذ "ص" والجرذ "س" ((الرواية/ص٧٦ـ ص٩٢)).. بعده، بعد هذا الحوار، يحدث أن (زاد الهرج والمرج فأطل الجرذ "س" من كوة في القفص فشاهد كتلة هائلة من اللحم المتحرك يذهب يمنة ويسرة، متقدما ومتأخرا لقد رأى تجمعا هائلا من الجرذان. عيونها خالية من القوة والارادة يشع فيها بريق خافت ينبئ برغبة بائسة في استنشاق نسيم الحياة، أما الحناجر فكأنما قد ملئت الغاما ومتفجرات فلم تكن هناك كلمات واصوات وإنما الغام تتفجر. الكلمات والحروف والاصوات اجتمعت لتكون وسيلة لاثبات الوجود والكينونة. لقد عرف جيدا ان هذه الجرذان إناثا وذكورا لم يبق ما تقدمه سوى أم ترقص كالقرود، وتتصادم كحبات الأرز بعد ان انتزع منها كل شيء. ان الهزال والبؤس يرتسمان على جباهها كما يرتسم الخيال فوق سطح ماء راكد. آلاف الجرذان صغارا وكبارا تداخلت ايديها وارجلها ولم يبق لها سوى وجه كأنه غادر القبر لتوه) "الرواية/ص٩٢ـ ص٩٣"

(٩٨) ذلك، الاعلان. إنما "في الاعماق الغائرة من العقل الحي" تلك "التي تغطيها سحب من الظلم والاضطهاد والتعذيب والكذب" ((الرواية/ص٩٣))

(٩٩) على منصة عالية تكفي لأن يتسلقها عشرة جرذان ويبقوا بخط متصل للوصول الى قمتها تحيط به هالة من الجرذان تستطيع ان تقضم الحديد وتحيله ركاما، انها قادمة من الجحيم. "الرواية/ص٩٤"

(١٠٠) فـ"سوف نثبت للعالم كله."، يقول (رئيس المجمع)، بـ"اننا نستطيع ان نصون انفسنا وحريتنا وكرامتنا." ((الرواية/ص٩٤ـ ص٩٥))

(١٠١) فهو مستمد من مبادئ حقوق الحيوان، ومن يخالف ذلك فهو خائن، انه خائن بحق التربة والارض والهواء والماء لذا فاننا سنحرمه من هذا كله ولا لوم علينا ولن يلوم إلا نفسه بعد ان يعرف عاقبة فعله. "الرواية/ص٩٥"

(١٠٢) هي، متسلسلة، هذه:

* اننا استطعنا ان نبني امجادنا في السماء والارض "الرواية/ص٩٦"

* اننا نشمخ الى الاعالي ونرتفع فوق الثرى ونصل الى الثريا ولا نعترف بوجود اعدائنا "الرواية/ص٩٧"

* اننا نغض الطرف عن اعدائنا كبرياء ورفعة لا مخافة ومذلة "الرواية/ص٩٧"

* اننا نلهب اعداءنا بسياط السنتنا لا بحد سيوفنا لأننا اصحاب سلم لا اصحاب حرب "الرواية/ص٩٧"

(١٠٣) عندما ينهي "رئيس المجمع" كلمته، بقوله ((اني اودعكم لالتقي بكم وسيكون بين لقاء ولقاء، لقاء آخر. وبين خطبة وخطبة ستسمعون خطبة اخرى، والسلام عليكم))، يجري حوار بين الجرذ "س" والجرذ "ص"، مذ التفت الاول الى الثاني، ينقطع بأن ((تقدم لهما اربعة جرذان ضخاما طلبوا منهما الذهاب تحت امرتهم الى قسم التحقيق واقتيدا الى حجز صغير في باطن الارض)) "الرواية/ص٩٨- ص١٠١"

(١٠٤) تنظر الفقرات الكاملة لهذا الحضور، وهي ثلاث فقرات، حيث "ص٩- ص١١" من الرواية

(١٠٥) هذا الحضور، الثاني، جزء من حوار بين الجرذ "قادر" والجرذ "نادر"، بعدما التقيا ((في احد الاقبية القائمة تحت احد الدور المهجورة))، حيث "ص١٥- ص١٧" من الرواية

(١٠٦) فالكلب لكي يروض تمنع عنه العظام ويضرب ويلوح له بعد ذلك - بها - فيعرف ان الاستكانة هي على خط مواز مع اللقمة. "الرواية/ص٤٦"

(١٠٧) تتراقص ظلالها على وجوه يرتسم عليها سيماء الفرح والنشوة، وتطلق صيحات تعلن انتصارها على قوى الطبيعة المدمرة المحيطة بها. "الرواية/ص٨٥"

(١٠٨) فيها مصداق، روائي في الاقل، لفشل الفكر القومي العربي "الاصلاحي/البرجوازي" بنظاميه "الناصري" و"البعثي" خصوصا.. يقول عبدالله العروي عن النظام الاول، قولا ينطبق على النظام الثاني، انه كان ، منذ الخمسينيات، يريد التحرر الاقتصادي، فعلا، لكنه كان رافضا للماركسية، كمنهج، باعتبارها جزءا من ((التراث الغربي المتنكر لشخصيتنا)).. الآيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة - محمد عيتاني، دار الحقيقة - بيروت، ١٩٧٠

(١٠٩) لذلك، من هنا، فقد ((أعلن الدستور المؤقت لحين اعلان الدستور الدائم)) متضمنا ((الايمان الكامل بالحرية والاخاء، وحق الجرذان في حياة حرة كريمة، مع اضافة عبارة "تحت سيادة القانون")) ومعتبرا ((شعار "كرامة وعيش الجرذ فوق كل شيء" كمبدأ.. للسير به)) ومعبرا - كذلك - عن ((الايمان الكامل بالعيش في سلام مع اصناف الحيوانات الاخرى)) آخذا ((توفير التعليم وفرص العمل، واقامة عدد من المستشفيات، واخيرا القضاء على الاستغلال والاحتكار)) بعين الاعتبار "الرواية/ص٣٩"

(١١٠) من الاشياء الجديرة بالذكر والتي اقترحها فريق القطط المستخدم لحفظ الامن والنظام، هي ان

تكون هناك حاجة ماسة لكل متطلبات المعيشة ومتطلبات الموت كالخبز، واللحم، والملابس، والكفن وحتى القبر "احد الجرذان الذين جاهروا برأيهم، رمي في العراء بعد الحكم عليه بالموت" كل ذلك لتكون لقمة العيش شغل الجرذان الشاغل والبحث عنها والحصول عليها يستهلك وقت الفراغ والحديث الدائر في الجلسات العائلية، ولغض النظر عن الاخطاء الجسام التي ترتكب من قبل رئاسة المجمع. "الرواية/ص٤٧ــ ص٤٨"

(١١١) هكذا وصْفها، هنا. تماما "كما ورد على لسان احد الجراذين عندما كان يتكلم بحذر الى احد اقاربه حيث كان من المشاركين في كل الاجتماعات" ((الرواية/ص٣٩ــ ص٤٠))

(١١٢) ، من الطبقات المستغِلة والنتهازية التي اتخذت الوطنية ومعاداة القطط شعرا لاخفاء اغراضها المشبوهة، "الرواية/ص٤٠"

(١١٣) ... والوقوف ضده وتحريفه بكل ما تستطيع من قوة، باساليبها الملتوية الدنيئة التي لا تخفى عن اعين الساهرين على امن وراحة الجرذان. "الرواية/ص٤٠"

(١١٤) اقترح استقدام فريق من القطط يتميز بكفاءة وخبرة عاليتين بطبائع الفئران وخفاياها النفسية، فالقطط تتميز بحاسة شم قوية للفئران. اضافة الى انها كانت تحت سيطرتها ردحا طويلا، تستطيع ان تميزها اذا تجولت في منطقة محرمة بغباء منها. "الرواية/ص٤٢"

(١١٥) يجب ان يتم توطيد الامن الداخلي والضرب بيد من حديد على من تسول له نفسه الوقوف ضد تنفيذ البرنامج المقرر. "الرواية/ص٤٠"

(١١٦) فالجرذان بما تحمله من خلق عال وأيديولوجية تتميز بالمرونة، ترى ان الصراع بين الجرذان والقطط بات ورقة نستطيع ان نلعبها كما نشاء، "الرواية/ص٤٢"

(١١٧) "أوديس". أو "أوديسيوس"، أحد أبطال ((هوميروس)).. بلغ من الحكمة، بحسب ملحمة ((الأوديسا))، أنه قبل رحيله الى الحرب، الاغريقية، أوصى زوجته بالزواج من رجل آخر، سواه، إنْ قُتِلَ، فيها. كأنه يثيبها، على صبرها، بدلا من، أو بديلا عن. أن يعاقبها.. يقول توماس رايمر، في كتابه (مآسي العصر الأخير/١٦٧٧)، ان من همِّ كتّاب المآسي الاغريق، ومنهم ((هوميروس))، انهم (وجدوا ان التوزيع غير المتساوي من ثواب وعقاب كان مما يحير أحكم الناس).. نقلا، هنا، عن دراسة كليفرد ليج (المأساة/Tragedy) ضمن: موسوعة المصطلح النقدي ــ المجلد الاول، تحرير ــ جون. د. جمب/ترجمة ــ عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر ــ بغداد، ط٢/١٩٨٢/ص٢١.. أما "هيرودس"، ملك "أورشليم" في ايام السيد المسيح (ع)، فبلغ من الجبروت، بحسب أناجيل: متّى (١٤/١ــ١٢)، مرقس (٦/١٤ــ٢٩)، لوقا (٩/٧ــ٩)، انه أهدى على طبقٍ رأس النبي يحيى (ع) الى راقصة.. أنظر، مثلا، الكتاب المقدس ــ العهد

الجديد، بإذن ـ مار روفائيل الاول بيداويد، جمعية الكتاب المقدس في لبنان ـ بيروت، ط٦/ ٢٠٠٤/ص٣٢، ص٧١ـ ص٧٢، ص١١٤

(١١٨) تابع ذلك كله، منذ "استخدام جرذان من القتلة" حتى "متطلبات المعيشة ومتطلبات الموت"، حيث "ص٤٤ ـ ص٤٧" في الرواية

(١١٩) أهم ما في الحوار، هذا، تساؤلاته، العديدة، وتجاوباته، معها، كما هي، هنا، عند تلخيصه. لطوله، هكذا:

الصحفي "أ": حقيقة ما هي الحقيقة؟ الواقع هو الحقيقة الحياة في صراع، كل ما في الكون في صراع، وهذا الصراع لصالح الاقوى رضينا أم ابينا، كل شيء ينحني امام القوة حتى المادة وحتى الكلمات والرؤوس.

الصحفي "ب": فكر بالاجيال القادمة وماذا أعددنا لها؟ فكر، مشوها وتاريخنا دائما؟ يجب أن نفكر جيدا ماذا سنفعل للاجيال المقبلة، عندما تتخذنا موضوعا للدراسة هل تنبذنا جانبا وتصدر علينا حكما بالاعدام؟ ام تتخذ منا موضوعا يستحق البحث كظاهرة يجب أن يتحاشى تكرارها؟ أم تسير على نهجنا وخطانا؟ ان احلاهما مر، ما هو الذي تغير؟ عندما كانت الجرذان تحت رحمة القطط، كانت هناك حرية للتعبير عن المعاناة والظلم والابادة، فما الذي حصل؟ كل ما في الامر ان الامور قلبت ظهرا لبطن.

الصحفي "أ": انا اتفق معك من حيث المبدأ ولكن من حيث التطبيق لا. فليس لدي القدرة على مقاومة مغريات الحياة، واحيانا يكون طريق العودة الى الوراء مغلقا، فما عليك إلا السير حتى النهاية.

الصحفي "ب": أصبح الجرذ يبيع ضميره بابخس الاثمان وينتهك حرمة الجار، ونسي صدق الكلمة. لقد تعلم كيف يبيع نفسه، ضميره، وفكره من اجل مكسب ضئيل يمت الى مصالحه الذاتية!

الصحفي "أ": ولكن في الجانب الآخر نجد هناك الاعمار والتصنيع وشق الطرق واقامة شبكات المياه وانشاء المدارس ورفع المستوى المعيشي للجرذ وتوفير فرص العمل.

الصحفي "ب": ما جدوى ذلك كله اذا لم تكن هناك قوة أو طاقة تستوعب التطور الموجود، ان من يبني وينشئ القوى الهمجية الكائنة فيه تحت قشرة رقيقة من الكلمات المنمقة، ويشيد هذه القشرة بالضغط والارهاب. فما الجدوى من بنائه؟ العمل يجب ان لا يكون لمصالح انانية فردية، وانما يجب ان يكون من اجل المجموع والحاضر والمستقبل، هذا هو العمل البناء. "الرواية/ص٥٤ـ ص٥٩"

(١٢٠) وتململ في جلسته وتنفس واخذ نفسا عميقا نادى على احد الجرذان المسؤولين عن تنفيذ العمليات التي تحفظ الامن الداخلي،

((أ))

الرئيس الامني: الصحفي ب ماذا تعرف عنه؟ انه يتبوأ مركزا صحفيا جيدا...!

الجرذ الصغير: نعم سيدي.

الرئيس الامني: يجرد من حقوقه ويرمى بعيدا عن الانظار، اما عائلته فتشرد

الجرذ الصغير: امركم سيدي.

((ب))

الرئيس الامني: ان الجرذ ص يتبوأ مركزا قياديا جيدا، واعطيت له كافة الامتيازات، فهناك عدد من الحراس لحمايته ووضعت تحت خدمته اربع ناقلات، ويستطيع التجوال في كل انحاء المعمورة. وفتحت له اكياس الحبوب لينقل منها ما يشاء ويمنح منها ما يشاء، والآن بدأ يتحدث ليستقطب نحوه الانظار، وليتخذ له مركز الزعامة. هناك تقرير وصل صباح هذا اليوم يفيد بأنه سوف يدخل المستشفى لنوبة برد اصابته وسببت له صداعا ورشحا، عند دخوله الى المستشفى اتصل بالطبيب المشرف على علاجه

الجرذ المنفذ: لماذا يا سيدي؟ انا تحت تصرفكم.

الرئيس الامني: يجب ان يشطب اسم الجرذ ص من قائمة سجل الاحوال المدنية، ويدفن قيده. هذه اوامر!

الجرذ المنفذ: امركم سيدي.

الرئيس الامني: الطبيب المعالج يجب ان يعطي له حقنة منشطة للقلب، واخرى مضعفة للقلب حتى يكون هناك تضاد في المفعول يؤدي بدوره الى اجهاد القلب وبالتالي يصاب بنوبة قلبية وليرقد بعد ذلك في سلام. يجب ان توفر له احسن الغرف، وافضل الاطباء المعالجين، وسوف يزوره كبار المسؤولين وتنقل الى غرفته العشرات من باقات الورود. ويوضع امن وحراسة على غرفته.

الجرذ المنفذ: اذا رفض الطبيب الامتثال للاوامر وتنفيذ ذلك بحجة ان هناك قسما وضميرا والطب مهنة انسانية وغير ذلك من التفاهات والكلمات الجوفاء.

الرئيس الامني: يوضع هو وعائلته والمقربون له في مركز النقاهة والاستجمام التابع لنا وتصادر كل أمواله المنقولة وغير المنقولة.

الجرذ المنفذ: سوف احيطكم علما بشأن الطبيب.

الرئيس الامني: وفاة الجرذ ص تنشر في الجرائد باحرف كبيرة، وتقام له فاتحة يحضرها كبار المسؤولين، وسيصدر الرئيس الاعلى قرارا باطلاق اسمه على احد الازقة!

الجرذ المنفذ: امركم سيدي.

"الرواية/ص٥٩ـ ص٦١"

(١٢١) ثم سحبها مرة اخرى ليقرأها مسرورا بصوت عال جدا.

الخوف، هذا ما كنا نطمح اليه انه مفتاح السيطرة على الطرف المقابل، لأن الخوف يعدم الارادة ويلغيها

ويحيط المرء بما لا يحصى من الاشباح والاوهام، ولا يستطيع تمييز ما يتهدد ارادته من خطر، ويسلم زمام امره الى اول من يرمي له قشة فيتشبث بها، اضافة الى ان الخوف عندما يزرع عند القطاعات غير المتطورة وغير الفعالة. يسري اكثر ويتغلغل اكثر، فالجهل والوحدة يضاعفان من حدة الخوف، وسوف ننشر المزيد من الاقاويل والاشاعات ليدب الذعر والهلع وليتسنى لنا ان نرسم الخطط التي تروق لنا. "الرواية/ص٦٤ـ ص٦٥"

(١٢٢) وعاد اليه توازنه عندما رأى البشر فوق محيا سيده، فسلم وهو شابك ذراعيه. "الرواية/ص٦٥"

(١٢٣) وبالنسبة للجرذ "قادر" الذي يحتل مركزا متميزا في القيادة العسكرية، فانه غير مرغوب فيه، ومن الافضل ان يرحل الى الجنة سريعا ففي العالم الآخر سوف يجد له مقرا ومأوى افضل من هنا.

الجرذ المنفذ رقم (٢): وكيف يتم ذلك؟ اني انفذ أوامركم بجد وإخلاص، فبالامس تخلصنا من ذلك الابله الذي وضع العديد من المشاريع الجوفاء لتطوير المجتمع، بوضع سلك كهربائي ذي فولتاج عال في طريق عودته الى بيته عند منتصف الليل، يا له من غبي انه يرفض وجود حرس له بدافع من الشهامة والوطنية، انه محبوب من قبل قطاعات الجرذان اين هو الآن؟ انه يتوسد كرامته ومبادئه في حفرة من التراب.

الرئيس الامني: لقد رفع الي تقرير بذلك، اما الجرذ "نادر" فاريد ان يقتل باطلاق النار من قبل احد الجنود الاغبياء بعد الاتفاق معه. ويعزى الموضوع الى سبب اخلاقي، بأن الجرذ "نادر" كان على علاقة مع زوجة هذا الجرذ الغبي، ويعطى الموضوع نوع من التعتيم والسرية ليأخذ طابع الغموض. وهذا يذكر في محاكمة الجندي القاتل ويحكم عليه بالاعدام وينفذ فيه الحكم، اما جنازة الجرذ "نادر" فيجب ان تلف بالعلم وتصحبها جوقة عسكرية وعزف جنائزي.

الجرذ المنفذ رقم (٢): امركم سيدي.

الرئيس الامني: جهز الزحافة والمرافقين الخاصين فلدي اجتماع هام "هـ". "الرواية/ص٦٥ـ ص٦٦"

"هـ" توقف سير الرئيس الامني وطلب الى خمسة جرذان ان تذهب لمعرفة سبب هذا الاجتماع غير المعهود "ح"، فنزل الجرذان وتابع سيره.

تقدمت الجرذان الخمسة وقال الجرذ الكبير الاول: هذه الاغاني من الافضل تركها ولكم الحق في الاغاني التالية..

احد الجرذان الصغار: ولكن هذه الاغاني حديثة ولا تمت الى هذا العيد بصلة ونحن اعتدنا على اغانينا القديمة.

الجرذ الكبير الثاني امسك الجرذ الصغير ولوح به في الهواء:اقول ممنوع! اذا اردت ان تغني فعليك ان تغني الاغاني التي نقولها لكم، واذا اردت ان تغني اغانيكم القديمة البائسة فما عليك إلا ان تستعيض

عنها بالاغاني التي سأعيدها عليك للمرة الثانية.

جرذ صغير آخر: لا استطيع ان ابتهج بالعيد وانا اغني اغاني جوفاء لا معنى لها ولا تمت لي بصلة.

قاطعه الجرذ الكبير الاول صائحا: لا تمت لك بصلة! ماذا تقول؟

التفت الى زميله وهمس بعض الكلمات في اذنه فهز رأسه وقال: لا بد ان لديهم تنظيما سريا. لنلق القبض عليهم سريعا. "الرواية/ص٦٧ـ ص٦٨"

"ح" الجرذان البيض التي من اصل آسيوي، اعتادت في يوم الربيع من كل سنة ان تخرج الى الشوارع، وترقص رقصات جماعية وتغني اغاني آسيوية تتناقلها الاجيال. واصبحت هذه الاغاني جزءا من العيد ومن مظاهر الاحتفال به، في ذلك اليوم، وكما جرت العادة منذ سنين. اجتمعت عدد من الجرذان البيض الآسيوية التي في عمر الزهور، في الساحات المكشوفة لترقص رقصات جماعية وتغني. وبينما كانت هذه الجرذان في غمرة نشوتها، مرت زحافة الرئيس الامني يرافقه عشرة جرذان كبيرة ضخمة الجثة. "الرواية/ص٦٦ـ ص٦٧"

(١٢٤) في خضم هذه الافكار "أ" اقترب منه "ب" جرذ "ج". عانقه ورحب به لقد كان جرذا قريبا له افترق عنه بالانفصال الذي تم بين البيض والسود "د". فقبله ونسي كل افكاره "هـ" في غمرة الانفعال. كان اللقاء وديا تخلله الكثير من الاشواق والعواطف، ودعاه الى بيته "و". "الرواية/ص٧٦"

* توضيحات (١٢٤) *

"أ" منها، بعدما ((استمر الجرذ "س" في سيره وهو شارد الذهن متجهم القسمات))، تساؤلاته هذه:

ـ . لقد اصبح يجهل لونه الحقيقي، ولكن هذا التغير في اللون هل هو في صالحه أم لا؟

ـ من يعتقد أو يصدق ان هذه الاوساخ والمياه القذرة هي التي غيرت لونه، من المسؤول عن التغير؟

ـ الاوساخ؟ مجمع الجرذان السمر؟ أم هو الذي زج بنفسه في هذا الموقف؟

ـ تغير لونه بهذه السرعة هل يؤخذ مأخذا حسنا؟ أم يفسر انه لون من الوان النفاق والخداع؟

ـ يحاسب الكائن على امور خارجة عن ارادته، لونه، مولده؟ ماذا يفعل؟ كيف يتجرد من كل صفاته؟ "الرواية/ص٧٥ـ ص٧٦"

"ب" أي من الجرذ ((س))، الذي كان اسمه ((سالم)) في الطفولة، وهو ((جرذ ابيض يميل لونه الى الاسمرار)) "الرواية/ص٧٠"

"ج" سيتضح، لاحقا ((على مائدة الغذاء))، انه الجرذ ((ص)) "الرواية/ص٧٦"

"د" أعتقد ان الكاتبة، هنا، إنما ارادت (السمر)، قبالة (البيض)، لكنها سهت، فقالت (السود)، بدلالة ان الجرذ (ص) قد (كان جرذا قريبا) للجرذ (س)، لكنه (افترق عنه بالانفصال)، فضلا عن ان هذا الجرذ

الاخير، أي (س)، هو (جرذ ابيض يميل لونه الى الاسمرار) "الرواية/ص٧٠".. ثم انها، قبل هذا وذاك، عندما تطرقت الى (اختلاف الالوان)، بين (الجرذان)، للمرة الأولى، حيث استهلال (الفصل الثالث)، اكدت (، ان القادة من الجرذان البيض تقف في مواجهة القادة من الجرذان السمر،) "الرواية/ص٢٧".. وهذه التفاتة ذكية، منها، اذ وضعت ((السمر)) بدل ((السود))، في روايتها، على الرغم من "تراثية" اللون الثاني.. ثمة ((فرفع بصره الى الغصنين فاذا في اصلهما جرذان أسود وأبيض وهما يقرضان الغصنين دائبين لا يفتران.))، مثلا، في: كليلة ودمنة، ترجمة ـ عبدالله بن المقفع، مطبعة بولاق ـ القاهرة، ط٢٠/١٩٣٩/ص٩٠.. والمثل، هذا، ضمن قطعة من باب ((برزويه المتطبب))، في الكتاب، أخذها حاتم الصكر تطبيقا لدراسة تأويلية، عن ((البئر والعسل)) كـ((حكاية رمزية))، حيث كتابه: البئر والعسل ـ قراءات معاصرة في نصوص تراثية، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/١٩٩٢/ص٢٥ـ ص٣٩

"هـ" أما هذه الافكار، وهي غيرها تلك التي في التوضيح ("أ")، فتبدأ بعد دخوله لـ((مجمع الجرذان السمر)) مذ ((وجد ضالته)) حيث ((الجميع في حركة دؤوبة)) حتى ((ان كل صغيرة وكبيرة مشار اليها في لافتات معلقة تدور معانيها حول ضرورة العمل على النظافة والتعليم)) داخل ((المجمع)) هذا ((فحمد الله) "الرواية/ص٧١"

"و" في ((حي سكني))، داخل ((مجمع الجرذان السمر))، هو عبارة عن ((اقفاص حديدية محكمة الاغلاق لها فتحات صغيرة تسمح بالتهوئة وادخال نور الشمس وحتى هذه الفتحات مغلقة اغلاقا محكما)) "الرواية/ص٧٤"

(١٢٥) كانت السفرة مرهقة ويشوبها الخوف والوجل، لقد سار اياما بين الوحول والمستنقعات، وعندما استبد به التعب اخذ يزحف على بطنه حتى انسلخت جلدته الاصلية بفعل الاحتكاك، وفي العديد من المرات دفن نفسه في التراب، تاركا انفه يستنشق الهواء لكي لا يكتشف هروبه احد، كل هذا جعل جسمه في حالة تعب واعياء، "الرواية/ص٧٠"

(١٢٦) لقد كان لقاؤك مفاجئا، اني اسمع ان الامن مستتب لديكم وان حركة الاعمار على قدم وساق. "الرواية/ص٧٦ـ ص٧٧"

(١٢٧) فشاهد كتلة هائلة من اللحم المتحرك يذهب يمنة ويسرة، متقدما ومتأخرا لقد رأى تجمعا هائلا من الجرذان، "الرواية/ص٩٢"

(١٢٨) وكل همي ان اضع كفاءتي العلمية في خدمة مجتمعي العزيز، "الرواية/ص٧٧"

(١٢٩) ان ماسبق ذكره ادى الى احالتي على المعاش، وتجريدي من ابجاثي والقابي العلمية، ووضعي في حالة لا استطيع ـ معها ـ ممارسة اي شيء، لذا آثرت الهروب الى هنا لاخدم الجرذان، اينما كانوا

"الرواية/ص٧٨"

(١٣٠) اللوحة الجدارية كانت تشير الى ذلك كل يوم. وفي العديد من مقالاتها الافتتاحية اسهبت في الشرح عن الفيضان واخطاره، وحددت الموعد الذي سيحدث فيه وبأمانة كانت تذكر كل يوم المعدل الذي يرتفع به منسوب المياه، "الرواية/ص٨٠"

(١٣١) الذي دمر محاصيلنا والتهم فلذات اكبادنا. واختفى بين طياته شيوخنا. "الرواية/ص٨٥"

(١٣٢) ولكن شاء القدر ان يكون احد اقاربي قد ندد ببعض الاعمال التي يقوم بها رئيس المجمع لدينا فاختفى لفترة ولم نعلم عنه شيئا. ثم تناهى الى سمعنا في يوم من الايام انه أُعدم مما جعلني موضع شك وريبة وتحت المراقبة المكثفة. "الرواية/ص٧٧"

(١٣٣) ولكن قد يتغير الاشخاص ويتبدل المكان ويمضي الزمان وتبقى الحوادث والاساليب والمعاناة كما هي. "الرواية/ص٧٨"

(١٣٤) تأوه الجرذ "ص" ومرت فترة صمت قال بعدها: ممكن!! "الرواية/ص٨٥"

(١٣٥) واعادة كتابة تاريخ الادب الجرذي آخذين هذا بعين الاعتبار. "الرواية/ص٧٨"

(١٣٦) بشرط. حصريا. أنْ يُقرأ الفعل والفاعل المتصلين "أغفلت" في العبارة التأكيدية "إن طرفا مهما أغفلت الاشارة اليه، هو الهيئات الدينية" بصيغة "أَغْفَلْتُ" لا بصيغة "أُغْفِلَت".. وإلا، دون هذا الشرط، فإن الصيغة الثانية، على العكس من الصيغة الأولى، تعود الى " جموع الجرذان". تلك "الغاضبة الثائرة ضد الفيضان" التي كانت "مؤيدة لموقف رئاسة المجمع الحازم. بشأن الاجراءات التي اتخذت ضد الفيضان المذكور، ـ ما ـ يؤكد بارادة حديدية انها لن تسمح بأن تدنس ارض المجمع ثانية، وانها تشارك رئاسة المجمع في آمالها وطموحاتها بشأن المستقبل الزاهر للأجيال القادمة." ((الرواية/ص٨٤))

(١٣٧) ان رئاسة المجمع استنكرت، وادانت، واحتجت، ونددت في بيان مطول يتضمن عشر صفحات قدمته الى جميع الهيئات الحيوانية في العالم. واشار هذا البيان من طرف خفي ان الفيضان لم يكن ليحدث لو ان المجمعات الحيوانية التي تشكل حدودا لنا قامت باجراء اللازم لايقاف هذا الخطر الرهيب، هذا على الصعيد الخارجي.... اما على الصعيد الداخلي فقد ألفت المسيرات الجرذانية مرة اخرى لتجتمع في ساحة مكشوفة تحت اشعة الشمس المحرقة، لتؤكد ان ما حدث لن يؤثر على عزيمتها "الرواية/ص٨٢ـ ص٨٣"

(١٣٨) ان الثعابين ايضا تخلع جلودها، لكنه الفيضان، ا علينا إلا ان نرتفع فوق القمم العالية، وهذا ما كمن في نفوسنا فنحن في اعماقنا، في ضمائرنا، نحلق نحو الاعلى نحو القمم الشامخة. "الرواية/ص٨٤"

(١٣٩) .... وعموما تنتهي المواعظ بالدعاء لأن يعم الخير والبركة الجميع. "الرواية/ص٨٥"

(١٤٠) ان ما شعرت به هو ان "البير كامو" خرج من القبر وانتحر، وتناثرت قطرات دمه على الكتاب،

فحالت بيني وبين القراءة ((الرواية/ص٨٦))

(١٤١) كما اشار عليها احد الخبراء المستقدمين من دولة القطط ((هـ)). "الرواية/ص٨٦"

((هـ)) قاطعه الجرز "س" قائلا:

وما علاقة الاقفاص الحديدية بالقطط؟ ـ ممن أنت ؟ ـ

اجاب الجرز "ص": من أحد خبرائها الوافدين الينا، لقد قدم بحثا يتضمن خلاصة خبرته عن الجرذان. "الرواية/ص٨٧"

(١٤٢) وعندما يعم الليل نكتشف انها قطط من عيونها التي تتغير، وهذه خاصية من خاصيات القطط. وبذلك عرفنا أنها قطط. "الرواية/ص٨٧"

(١٤٣) قائلا: الشهادة الينبوع ذو الفوهات المتعددة والمعنى الذي لا ينضب والذي ترتوي منه كل المبادئ والاديان سلاح يحق لك استعماله في كل زمان ومكان. "الرواية/ص٩٨"

(١٤٤) وبعد لحظة جاء جرذ صغير فتطلع اليهما واشار بأنهما المطلوبان. وقيدا الى قسم التحقيق الجنائي وكانت التهمة الموجهة اليهما. انهما شوهدا يتحدثان. وسمعت كلمات من احاديثهما تشير الى تدخلهما في آيديولوجية رئيس المجمع، وانتقادهما له بشكل يؤثر على مصلحة المجموع، وهذا يؤدي الى تهديد الاستراتيجية العامة للجميع. "الرواية/ص١٠١"

(١٤٥) ، هذا الجرذ يعيش في قفص صغير يعتقد ان العالم كله يتمثل في هذا القفص، وان الطبيعة والكون طوع ارادته. "الرواية/ص٩٩"

(١٤٦) واذا نظر من الكوة الى الخارج اعتقد انه امتلك سر الكون الازلي. وعندما يعاشر زوجته في وضح النهار يتملكه شعور بأنه استطاع ان ينتصر على كل قوى الطبيعة المدمرة "الرواية/ص٩٩"

(١٤٧) فـ((في يوم من الايام يحاول عبثا ان يفتح باب القفص، ليخرج كل هذا ليثبت بأنه يمتلك كل شيء وهو يستطيع ان يفتح الباب متى يشاء، وينفتح الباب بعد جهد بسيط فيرى ان هناك عددا من الجرذان خارج القفص، ويستغرق في الضحك والنشوة ويرفض من اعماقه الخروج من القفص، لأن الآخرين هم السجناء ولو لم يكونوا سجناء لكان بوسعهم فتح هذا الباب، ويتبادلون الضحك "الرواية/ص٩٩ـ ص١٠٠"

(١٤٨) انه يريد ان يعرف، ولكنه افتقد شيئا هاما، افتقد شعوره بالحرية وضع الارادة مع وقف التنفيذ فالعالم حوله متناه، داخل القفص كان يمتلك شعورا بالحرية والقوة والامتلاك. طيلة سنين كان يعيش في الوهم، كان يرقص لأنه حر، لأن القفص ملكه؟ وكان يخزن وينفق لأنه يمتلك كل ما في القفص، اما الآن... فلا، فالخارج اوسع من حريته الموهومة التي كا يعتقد بها. "الرواية/ص١٠٠"

(١٤٩) القلائل جدا اختاروا الطريق الثاني، أما الآلاف فتختار الطريق الاول ومن الممكن ان هذه الآلاف التي نراها هي الصنف الذي يختار الطريق الاول. "الرواية/ص١٠٠"

(١٥٠) احتجز به ما لا يقل عن خمسين جرذا من شتى الاعمار، ولو دققنا النظر لوجدنا ان من بينهم الجرذ "س" والجرذ "ص". ((الرواية/ص١٠٢))

(١٥١) جبلت على الشر ويجب تقويمها ومعالجتها، كالأرض القاحلة تروى وتعالج لكي تنتج محاصيل زراعية مثمرة بدلا من الاشواك "الرواية/ص١٠٧"

:4

٤ـ١: أستشفُّ من الفقرة (٣:) وتوضيحاتها، إجمالا، أن روايات آمـال كاشـف الغطـاء، الست، تتوزع على ثلاثة أنماط[١].

٤ـ١ـ١: يتميز النمط الأول[٢]، تقليديا، بهيمنة موقع الراوي، على السرد، داخليـا كـان أم خارجيا.

٤ـ١ـ١ـ١: فمن حيث هو داخلي (Intradiegetique)، أولا، ثمة ((راوٍ/بطلٌ)). إنه يحكم منطق البنية السردية، حكائيتها وقصصيتها، حكما مطلقا. إذ أن أصوات الشخصيات، أساسية أو ثانوية، على تنوعها، حيث ثيمة "الإختلاف"، ورغم تصارعها، عبر تقنية "الحوار"، تظل محكومة بموقعه، وحده، قابعا خلف ((شخصية)). كما هي، هذه الشخصية، في رواية: الرغبات تتحطم على الخط السريع[٣]، حصرا، شخصية "فاطمة"[٤].

٤ـ١ـ١ـ٢: ومن حيث هو خارجي (Extradiegetique)، ثانيا، ثمة ((راوٍ/تاريخٌ)) و((راوٍ/قضيةٌ)). كل واحد من الراويين، هذين، منحاز[٥]، عادةً، إلى بطلٍ محدد: مجسد/شخصي لـ((الراوي/التاريخ)) ـ مجرد/رمزي لـ((الراوي/القضية)). وهو، أيُّ راوٍ منهما، في إنحيازٍ كهذا[٦]، لبطله، قد يكون:

٤ـ١ـ١ـ٢ـ١: إما مباشرا/متجليا، أي أنه مكشوف[٧]، كما هو ((الراوي/التاريخ)) في رواية "طبقات الحقيقة"[٨].

٤ـ١ـ١ـ٢ـ٢: أو مداورا/متخفيا، أي أنه متوارٍ[٩]، كما هو ((الراوي/القضية)) في رواية "قطط وفئران"[١٠].

٤ـ١ـ٢: ويتميز النمط الثاني[١١]، تجديديا، بسرد يتضمن بطلين[١٢]، شخصيتين، لهما موقعان فعليان، مختلفان أو متناقضان[١٣]، ينمو فعله بهما، بالاختلاف ـ أو بالتناقض ـ بينهما[١٤]، كما في رواية: الوحل النهائي[١٥]، تحديدا، حيث "السيدة (أ)" في جزئها الأول و"السيد (أ)" في جزئها الثاني.

٤ـ١ـ٣: فيما يتميز النمط الثالث[١٦أ/١٦ب]، تحديثيا، بالنزوعية لتكسير الحصانة، التقليدية "و/أو" التجديدية، التي يتمتع بها "البطل"[١٧]، وكذلك ـ من خلفه ـ ثمة "الراوي"[١٨]،

حيث يقوض هالته التفوقية المطلقة، كأنْ يجعلها نسبية في الأكثر، صارفَ النظرِ عن نموذجية سلوكه وتقديسية قيمه[١٩]، معا، كما هي النزوعية هذه، التحديثية هنا، لرواية: الأشلاء المقطعة[٢٠]، في الدرجة الأولى، ولرواية: عندما يكبر الأحفاد[٢١]، في الدرجة الثانية، كلّ على حدة.

٤ـ٢: أستنتج، مما سبق، آن الروايات الست لآمال كاشف الغطاء، إذ توزعت على تلك الأنماط الثلاثة، متراوحة ما بين التقليد والتجديد والتحديث. ما يعني، من ثم، أن نصها الروائي، إجمالا لرواياتها هذه، ذو "فنية" متذبذبة، لا مستقرة، تقنيا. هذي "الفنية" المتذبذبة، غير المستقرة، ليست مبعث غرابة هنا، البتة، لأنها تكاد، حسب اعتقادي، تَسِمُ جُلّ "الرواية النسائية"[٢٢]، أي مجملها، ومنها رواية كاشف الغطاء. فروايتها، إذن، حالها، فنيا، أحوال معظم روايات العراقيات[٢٣]، وكذلك العربيات[٢٤]، مثل: إلهام عبدالكريم[٢٥]، عالية طالب[٢٦]، إيناس البدران[٢٧]، إنعام كجة جي[٢٨]، سافرة جميل حافظ[٢٩]. يمكنني، الآن، كي أوضح ذلك، عمليا، أن أدعو القارئ، قارئ دراستي الحاضرة، لأن يقارن، مليا، بين روايتها الأخيرة[٣٠]، مثلا، وبين روايتيْ عراقيتين، إثنتين، من تلكم الروائيات الخمس. ولتكونَ المقارنة موضوعية، مقبولة، سأختار روايتين ذاتيْ صدورين متزامنين، تقريبا، مع صدور رواية كاشف الغطاء. كذلك، للكينونة ذاتها. بعدما عرضت سابقا كتابتي عن تلك الرواية، في ثامن "* توضيحات (٣:) *"، سوف أعرض هنا كتابتيْ ناقدين عن هاتين الروايتين، المختارتين[٣١]، وهما لكل من:

٤ـ٢ـ١: إلهام عبدالكريم[٣٢]

٤ـ٢ـ١ـ١: صُمِّمَتْ وقائع رواية (الصمت) من صفحتها الأولى حتى الصفحة الأخيرة لتعبر عن صراع الصمت والصوت[٣٣]. صراع من نمط آخر بين صمت البؤس والحياة الكامدة وصوت الفعل الانساني والحضور الارادي الخلاق الذي يُعْلَنُ عن ظفره في خاتمتها[٣٤]. وقد وُضِعَتْ مفردة الصمت بين قوسين مثل شخوص الرواية الأساسيين: الأم ووليديها رياض وأحمد وابنتها عتاب. فَجُعِلَ ـ بذكاء ـ من الصمت شخصية مركزية لها حضورها الحي طوال الرواية[٣٥].

٤ـ٢ـ١ـ١ـ١: تستهل الكاتبة روايتها ـ هذه ـ برحيل (صامت) للأم التي أمضت حياتها صامتة وقد سدت على أبنائها أي طريق للحديث أو للسؤال والشكوى. فوق صمتها

الكلامي كان هناك صمت سواد ملابسها[٣٦]. حتى عندما تبكي كانت تبكي بصمت. الشيء الوحيد الذي كان (ينطق) فيها هو رائحة الصابون التي كانت تنبعث من جسدها وتملأ المكان كله. رائحة كانت تلازمها وكأنها من افرازات جلدها. لقد عرفوا بعد ذلك أن أمهم كانت تعمل مدلكة في حمام نسائي. فبعد رحيلها قامت صاحبة الحمام (الحاجة سمرة) بتشغيل (عتاب) مدلكة فيه برغم صغر سنها.

٤-٢-١-١-٢: ترسم الكاتبة حركة الحياة وصراعاتها وتشابك الارادات البشرية في حيوات الأبناء الثلاثة من ناحية أولى وفي وجود المدينة الأم "البصرة" من ناحية ثانية عبر ثلاثة مسارات:

٤-٢-١-١-٢-١: رياض في محاولاته المستميتة لانتزاع البستان التي تعود ملكيتها اليهم حدسا أولا ثم باعتراف الفلاح (سوادي) فعليا ثانيا. يمر بمرحلة انتقالية مضطربة بعد وفاة الأم وتصاعد التساؤلات المضنية عن سر غياب الأب. هذا الغياب حاول اللاشعور معالجته جزئيا من خلال طيف الرجل المحاط بدفقة النور والذي يحضر معه في عزلته مع جثة الأم ثم في مجلس العزاء[٣٧]. يظفر رياض بالبستان أخيرا بعد صراع شديد مع سوادي ومؤامرات المختار الذي يحاول ارساله الى العسكرية برغم صغر سنه.

٤-٢-١-١-٢-٢: ثم أحمد الذي يتحول الى سندباد بحري جديد.. يشد عزمه على السفر والترحال الشيخ الذي يموت بين يديه فيدفن على الرابية بجوار قبر الأم كصورة أبوية سكنت قلقهم وأشبعت تساؤلاتهم[٣٨]. هذا الشيخ هو من نتاجات اللاشعور في تشكلات قواه الايجابية التي ترسم الحكمة وطريق الخلاص للفرد في أوقات أزماته الخانقة. كان يتفاهم معه بصمت ممتلئ كصمت البحر[٣٩]. وكانت وصيته الأخيرة له قبل وفاته "عدني أن تكمل كتابي.. أنت سندباد بصري جديد". قبل ذلك وفي أول تجربة حب خاضها أحمد مع (يلدز) إبنة الراقصة التركية التي تعمل في أحد ملاهي البصرة كان الصمت هو الشخص الثالث معهما حيث لم يكن أي منهما يعرف لغة الآخر. تبوء التجربة بالفشل بعد معرفة الأم. أثناء عمله عتالا في الميناء يرصد ومن خلاله القارئ التحولات السياسية والاجتماعية التي تجري في البصرة: الاعتقالات العشوائية[٤٠]، تفشي الجدري وعزل الميناء، قسوة حياة العمال وجشع التجار، وغيرها. يقرر كسندباد بصري جديد أن يكمل رحلات الشيخ ويعيد صياغة كتابه. يغرق روحه الحزين بالأسفار. وبعد تجربة حب فاشلة مع الأرملة التي كان يسكن في خانها يقرر العودة الى البصرة.

٤ـ٢ـ١ـ١ـ٢ـ٣: من ثم عتاب التي ترث حمام النساء من الحاجة سمرة[٤١]. إنه مسرح حياة كاملة. فيه نرقب الصراعات بين الراقصات اللاتي يثرن الفوضى بسلوكهن التلقائي والمتزمتات من النسوة اللائي يتذرعن بالشرف نهارا متغافلات عما يقترفه أزواجهن في الملهى ليلا[٤٢]. وعلى جداره توظف إلهام موروثا اسطوريا مهما من خلال طائر العنقاء المرسوم على الجدار والذي يثير التأويلات والتفسيرات الخرافية بين المستحمات والتي تتسع لتمتد بين أهالي المدينة حتى منحوه سمات كونية وجعلوا له وجه انسان بمنقار صقر[٤٣]. ثم ثبت ـ حسب تفسير عتاب ـ أن هذا الطائر هو سبب الحريق الذي دمر الحمام وأودى بحياة الحاجة سمرة صاحبته. في كل هذه التغيرات ينزوي الصمت شيئا فشيئا في حياة عتاب[٤٤]. نوع جديد من الصمت.. صمت خلاق يضج بالحياة وروحها الخفاقة المحتدمة.

٤ـ٢ـ١ـ١ـ٣: تعبر الكاتبة عن هذه الروح بسطوة الماء الخالق الباهر وتأثيراته الاخصابية الحية. هذه التأثيرات تعكس في حقيقتها قدرة الانسان على المواجهة والصمود بوجه كل العوائق والضغوط مهما كانت ضراوتها. هذا من أعظم الدروس التي نستقيها من رواية إلهام عبدالكريم هذه. المراهنة العزوم على ارادة الانسان وقدرته على البقاء والنماء وسط أشد الظروف قسوة وجحيمية.

٤ـ٢ـ١ـ٢: إنه صمت الارادة الانسانية الحديدي الذي يدوي مكتوما كلما أوجعته ضربات مطارق المحن. ذلك على لسان (أحمد) العائد من أسفاره السندبادية وهو يدخل بيتهم ويشاهد عتاب وقد اضطلعت بدور الأم الراحلة من جديد والرائحة النافذة الآسرة تنبعث من جسدها[٤٥]. وفعلا ـ حسب (همنغواي) ـ فإن الانسان يمكن أن يتحطم.. لكنه لا يهزم[٤٦].

٤ـ٢ـ٢: إنعام كجة جي[٤٧]

٤ـ٢ـ٢ـ١: رواية (الحفيدة الأميركية) تبرز أن الكاتبة ذات قدرة سردية غير عادية تستطيع، بادعاء البساطة أو حتى التبسيط في أحداثها وحبكتها[٤٨]، أن تجعل القارئ يعيش الفواجع والأحزان العراقية "المعتقة" طويلا[٤٩]. وقد صورت الوجع بطريقة مختلفة لم تقتصر على تصوير الموت والتشرد والحزن والنقمة والغضب.

٤ـ٢ـ٢ـ١ـ١: بدأت الكاتبة روايتها من النهاية. صور تختصر سنوات وأعمارا وفواجع وأحزانا لا تنتهي. الحفيدة الأميركية الجنسية تعود الى العراق موطنها وموطن أهلها

وأجدادها حيث أمضت سنواتها الخمس عشرة الأولى[٥٠].

٤ـ٢ـ٢ـ١ـ٢: لجأت الكاتبة في هذه الرواية الى لعبة مألوفة في عالم الكتابة القصصية وهي ذلك الصراع أو تلك الاغراءات التي تدور من جهة أولى بين "الانسان" الذي يكتب ومشاعره المختلفة الخبيئة والمعلنة الظاهرة وبين "المؤلف" المحض إذا صح التعبير من جهة أخرى.

٤ـ٢ـ٢ـ١ـ٢ـ١: تبدو إنعام كأنها تتحدث عن المشاعر والوقائع الفعلية. تقابلها الوقائع والأحداث "الفنية" التي قد تدفع اغراءات[٥١]، عديدة، المؤلف اليها. بمعنى آخر يصح القول انها تشير الى الأمور الطبيعية الداخلية غير المزينة والى تلك الأمور نفسها التي ستبدو مختلفة الى حد ما إذا تولتها "الصنعة" الفنية. إلا أنها ترفض هذا الأمر، كما يبدو[٥٢]، خشية أن تتحول الصنعة معه الى تصنع.

٤ـ٢ـ٢ـ١ـ٢ـ١ـ١: فالبطلة كانت عوامل "وطنية" قد جعلت أمها وأباها يهربان من العراق ويحملانها وشقيقها معها. أما هي فصارت أميركية خالصة. عادت الى وطنها في عمر الثلاثين لأسباب هي مزيج من الحاجة المادية ثم الشعور الوطني "الأميركي" ثم الحنين الى الوطن القديم. الشأن المادي هو الأهم وقد جاء السببان الآخران سببين مساعدين يهونان اتخاذ القرار. أخذت الحكومة الأميركية، آنذاك[٥٣]، تدفع مبالغ مالية مهمة جدا بالنسبة الى الأميركيين المنحدرين من أصل عربي والذين يتقنون لغتي بلديهما السابق والجديد للعمل مترجمين مع القوات الأميركية في العراق بحجة تشجيع التفاهم والنهوض بالعراق. بعد بعض التدريبات والارشادات إرتدى هؤلاء الثياب العسكرية وإن لم يكونوا من الجنود المقاتلين. وسرعان ما بدأت الأوهام تزول. لم يكن قد بقي من عائلة "زينة" وهي إبنة زواج مختلط كلداني آشوري سوى جدتها بعد وفاة جدها الذي كان ضابطا وطنيا عراقيا كبيرا. الجدة على شوقها وفرحتها بتحقق حلم كانت تصلي له وتضيء الشموع أمام الأيقونات ثارت عندما اكتشفت حقيقة عمل حفيدتها ورفضتها ثم قررت أن تعيد تربيتها وطنيا وقوميا بمساعدة شابين مسلمين وطنيين من عائلة صديقة كانا مثل ابنين لها. وكان أحد الشابين أخا بالرضاعة للفتاة[٥٤]، البطلة، مما حال دون قيام قصة حب بينهما.

٤ـ٢ـ٢ـ١ـ٢ـ١ـ٢: في العراق تغيرت الفتاة. عند أول عودة لها الى أميركا التي لم تحبها أمها وبقيت تحن الى العراق حملت معها للأم ليمونتين من حديقة بيت جدها[٥٥]. أخذتهما

الأم بكلتا يديها وتنشقتهما بعمق كأنها تشم مسبحة أبيها وحليب أمها وعمرها الماضي. حياة مغدورة تكومت في ليمونتين.

٤ـ٢ـ٢ـ١ـ٢ـ٢: ترسم لنا إنعام قبل "الانتقال" حالات مرت بها بطلتها[٥٦]. لقد واجهت آلام "شعبها" ومآسيه بعدما وصفت المر بأنه سذاجة ووهم عن الحرية والديمقراطية. ثم تعود الى أميركا وقد حققت "خلاصها" وتوازنها نفسيا وعقليا وربما عمليا[٥٧].

٤ـ٢ـ٢ـ٢: معرفة الكاتبة بالتفاصيل عراقيا وأميركيا تبدو جيدة ومقنعة لا يشوبها ارتجال أو ادعاء نواجهه في بعض الأعمال. لقد أعدت "دروسها" بشكل مقنع ومؤثر وموح.

٤ـ٣: أستطيع القول، أخيرا، عن "فنية النص الروائي" لدى آمال كاشف الغطاء، في رواياتها ـ الست ـ على عمومها، إنها ليست تقليدية، طبعا، لكنها ليست تحديثية، أيضا، من حيث تقنيات السرد. إنما تقع، هكذا أعتقد لها وبها، وسطَ هذي التحديثية وتلك التقليدية، كأنما هي "فنية" بين "فنيتين"، أي أنها تجديدية. بيد أن هذه التجديدية، وإن كانت إيجابية ـ لا سلبية ـ على كل حال، لم تعد في صالح أية رواية عراقية، حصرا هنا، صدرت بعد العام ٢٠٠٠، تحديدا مني[٥٨]، مثل ما هو الحال مع روايات كاشف الغطاء. صحيح أن أغلبية رواياتها. حيث الأغلبية ـ هذي ـ هي خمس[٥٩]، مكتوبة في عقد الثمانينيات، ما بين العامين ١٩٨١ و١٩٨٨[٦٠]، وهذا قبل عقده الثاني: التسعيني. هو العقد الأول لتجديد الرواية العراقية. لكنْ هذه الروايات، الخمس، صادرة خلال العامين ٢٠٠٥ و٢٠٠٦، إثنتان في أولهما وثلاث في ثانيهما، وكلا العامين، هذين، هما من الأعوام الثمانية، التي تبتدئ منذ العام ٢٠٠١، للتحديث الروائي العراقي. رغم ذلك، كله، أرى، حاسما، أنّ الوقت أمام صاحبة الست روايات، آمال كاشف الغطاء، لم يفت بعد، حتى اليوم، لأن تكتب بتحديثية روايتها السابعة، المقبلة، التي يحلو لي، منذ الآن، أنْ أصفها بـ"رواية العمر".

* توضيحات (4:) *

(١) هذه الفقرة، كلها، أي (٤ـ١:)، مع تابعاتها: (٤ـ١ـ١:) ـ (٤ـ١ـ٢:) ـ (٤ـ١ـ٣:)، ستفيد تنظيريا، فقط، من ((يمنى العيد: الراوي.. الموقع والشكل ـ بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، ط١/١٩٨٦/ص٨٢ـ ص٨٦)).. في توضيحات لاحقة، تقتبس منها، سوف أشير إليها بـ((ي.ع))

(٢) "تتسم بنية هذا النمط بطابع التماسك والإنسجام. تترابط، وعلى مستوى الحكاية في النص، حلقات القص. تترابط بعلاقة ضرورية، لها منطقها الخاص، وتحتل النهاية مكانة هامة وأساسية، لأنها تحدد منطق هذا الترابط. يمكن للقارئ أحيانا أن يستكشف، في ضوء معرفته بفكر الكاتب، آلية ترابط الأحداث ومؤداها." ((ي.ع/ص٨٣))

(٣) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/٤٧٢ صفحة، تاريخ الكتابة ـ بحسب "المقدمة" ـ عام ١٩٨٧

(٤) حيث نمو الفعل السردي، حتى وصول السياقية لهدفها، بهيمنتها حكائيا وقصصيا.. هذه الهيمنة، المزدوجة، مبكرة جدا جدا.. فمن ناحية حكائيتها، المنطقية، ثمة مولد البطلة ((عندما أحست أمي بآلام الوضع وقرب موعد مجيئي الى النور دخل القدر الى البيت عنوة)) "ص٢٣".. أما من ناحية قصصيتها، الفنية، فثمة إستهلال الرواية ((خرجت من بيت صديقتي بخطى متثاقلة وذهن تعصف به الأفكار ويشوبه التشويش)) "ص١١"

(٥) "في موقع له هويته ،أ،. منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانيا عالم قصه. الموقع هو أبدا إيديولوجي. لكن هيمنته تعني، في نظر الكثيرين، هيمنة هوية إيديولوجية معينة ،ب،." ((ي.ع/ص٨٣))

،أ، الكاتب معني، طبعا بهذه الهوية، وإن نجح فنيا بتلبس لبوس الحيادية، وتوسل تقنيات الخفاء.

،ب، إن الهوية للإيديولوجي هي دخوله في الصراع، وهي مؤشر على السياسي.

(٦) "لا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا الانحياز هو، في ضعفه، وفي رقيه الفني، هوية موقع، ينحاز لقيم مضيئة، يجابه بها، وعلى المستوى الثقافي، الإيديولوجي، قيم أخرى، مظلمة وسائدة في مجتمعاتنا العربية. قيم تشكل، في تسلطها، معاناة الإنسان العربي، وبالتالي، فإن الإنحياز هو، في معناه العميق، إقامة بنية عالم يحيل على مرجع له، واقعي، ويتوجه، في دلالته، نحو مزيد من الوعي، أو نحو وضع الإنسان القارئ وضع المساءلة، والرؤية الكاشفة. الأدب هنا يمارس على مستواه الثقافي، ومن حيث هو قص، دورا في الصراع." ((ي.ع/ص٨٤))

(٧) ". لا قصدا، بل لأنه ضعيف فنيا، غير متملك لتقنيات السرد الفني." ((ي.ع/ص٨٣))

(٨) مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية ـ بغداد. ط١/٢٠٠٧/٤٨١ صفحة، تاريخ الكتابة ـ بحسب المتن ـ عام ٢٠٠٧

(٩) ".. بفضل تطور القص، بحيث أصبح الكاتب قادرا على بناء عالم تخيلي قصصي غني، وواسع، ومعقد." ((ي.ع/ص٨٣))

(١٠) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٥/١٠٩ صفحات، تاريخ الكتابة ـ بحسب الطبعة ـ غير وارد

(١١) "بنية هذا النمط هي بنية تميل الى القلق، الى شيء من عدم التماسك والانسجام، أو هي توحي بذلك، كأنها لا تترابط، أو كأنها تتفكك. وهي في هذا، لا تنمو نحو غاية لها. تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح سؤالها، أو أسئلتها. كأن القراءة تستكملها، أو كأنها كتابة تمارسها القراءة." ((ي.ع/ص ٨٤))

(١٢) "... بالخروج على مفهوم البطل/الراوي الذي يروي من موقع واحد مهيمن... يحكم أصوات الشخصيات." ((ي.ع/ص نفسها))

(١٣) "لا يتخلى هذا النمط عن مفهوم البطل، بل يبدعه، مزدوجا. وبالتالي يقيم الحوار في النص بين موقعين فعليين، لكل منهما هويته الإيديولوجية. موقعان مختلفان أو متناقضان بالنظر الى موضوعهما المشترك." ((ي.ع/ص٨٤ـ ص٨٥))

(١٤) "قد يشير الموقع المزدوج الى مفهوم معقد لمعنى الحرية، ولمعنى الاختيار، في الواقع الذي نعيش. وقد يشير الى التباس الموقف، وقلقه، حيال بعض الموضوعات المطروحة في واقع الانسان العربي، وأمام وعيه الثقافي. وقد يعبر ذلك عن انفتاح في الرؤية، تتشابك معها الأمور وتتداخل، بحيث يبدو الصراع، من أجل مسألة ما. صراعا مفتوحا على تعدد الاحتمالات، وتنوعها، أو، على تعددها وتناقضها. هكذا يطرح النص سؤاله على القراءة، دون أن تكتمل بنيته بجواب عليه. لا تضمر البنية بنمطها هذا جوابا، بل تحمل سؤالا، وتدعو القراءة لحضور فعلي لها." ((ي.ع/ص٨٥))

(١٥) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/٢٠٠ صفحة، تاريخ الكتابة ـ بحسب الطبعة ـ غير وارد

(١٦أ) في هذا النمط يتوسل السرد تقنيات تستهدف قتل مفهوم البطل، وإسقاط الموقع في هويته المنحازة. كأنّ.. ـ ـه ـ يحاول موقعا بلا هوية، كأنه يسيب النطق، ويتركه للشخصيات. ((ي.ع/ص٨٥ـ ص٨٦))

(١٦ب) يترك هذا السعي، لقتل مفهوم البطل، أثره على علاقة الراوي بالشخصيات الأخرى. وعلى علاقة الشخصيات فيما بينها، فتبدو سابحة في عالم لا يخلو أحيانا من فوضى "١". إذ ذاك ينهض عالم القص في معظم الزمن فيه، بصوت راو يتذكر "٢". بهذا، تبدو البنية مفككة. منتشرة "٣"، كأن لا

منطق يحكمها، أو يخلق اتساقها "٤". ((ي.ع/ص٨٦))

"١" هي فوضى الذاكرة حين لا يحكمها منطق الوعي.

"٢" صوت كأنه ينتقل، في نطقه وفي رؤاد، حرا في الزمان والمكان، حرية الصوت تبدو حرية لا يقبلها العقل التعليلي أو العقل الرائي من موقع تنتظم الأمور في حدوده، ووفق توجهه.

"٣" وقد يكون نمط هذه البنية معتمدا في الشعر ولكن وفق تقنيات خاصة بالقول الشعري

"٤" يتكسر السرد، كأن لا راو يمسك به، كأن لا موقع منه ينهض، وكأن لا توجه به يخاطب النص القراءة.

(١٧) هذا ما يحاول أن يوهمنا به القص باعتماده مثل هذا النمط ((ي.ع/ص نفسها))

* ليس من بطل متفرد في حضوره ومكانته

* ليس من بطل يستأثر بفعل القص، وبانتباه القارئ أو بوعيه

* ليس من بطل هو محور الأفعال وبؤرة الأحداث والدلالات

(١٨) "هنا مجرد شاهد، بل شاهد ممزق أحيانا. مأساوي حتى السقوط في العدمية، وحتى الغياب في بلبلة الرؤية لما يجري، ولما يحدث بين الشخصيات وفي العالم الذي فيه يعيشون." ((ي.ع/ص نفسها))

(١٩) "وبالتالي، يقف، .... ضد ما قد يخفيه نطق البطل عن أهداف تعليمية وعظية، وضد ما يحمله فعل القص، المحكوم بموقع البطل، من نوازع إيديولوجية، قد تتسم بالضيق والمحدودية، وقد تتناقض مع تمايزات الرؤى، وتنوعها، في صراعها من أجل تحرر فعلي، ومن أجل تجذير هذا التحرر في معناه الديمقراطي الحقيقي." ((ي.ع/ص٨٥))

(٢٠) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت. ط١/٢٠٠٥/٢٩٤ صفحة. تاريخ الكتابة ـ بحسب "المقدمة" ـ عام ١٩٨٦

(٢١) ديوان الكتاب للثقافة والنشر ـ بيروت، ط١/٢٠٠٦/١٣٦ صفحة. تاريخ الكتابة ـ بحسب الطبعة ـ غير وارد

(٢٢) شهد ملتقى الرواية العربية الذي عقد في دمشق سجالا حادا بعد مداخلة الروائي سعيد بنكراد الذي أكد أن الرواية النسائية ليس فيها إلا الجسد والهروب من المواجهة في جلسة كانت مخصصة للغة الروائية وتحولاتها حيث تحدث عن السرد النسائي أو الكتابة المسترجلة. وكانت الناقدة يسرا المقدم تطرقت في الجلسة نفسها الى مصدر الفوارق في اللغة بين المذكر والمؤنث ورأت أن النحو المنحاز كرس هذه الفوارق لجهة طغيان وغلبة ذكوريين. بينما تجنبت الكاتبة علوية صبح الخوض في هذا الموضوع وتحدثت عن لغتها الخاصة في كتاباتها الروائية وبحثها عن لغة تقدم أبطالها ولا تقصيهم. لكن الحديث عن الفوارق انفجر دفعة واحدة بعد مداخلة بنكراد الذي قدم قراءة نقدية عن الغالبية

العظمى من الكتابات النسائية في الرواية وقال "ليس فيها إلا الجسد والاغراء" معتبرا أن المرأة تضع رغبتها في الكلمات قبل جسدها نفسه وروايتها لا ينقصها إلا أبطال ليلعبوا أدوارا دقيقة. وميز بنكراد بين الروايات الذكورية والنسائية ورأى أن الأولى يكون فيها السرد عفويا يستند الى ذاكرة في كل اتجاه بينما الغالبية العظمى من الثانية تستند للوصف وتفتقد للسرد وقال ان الوصف هو للهروب من المواجهة مغلبا السرد الذكوري عليه. ولم تنتظر ردود الفعل المستاءة أو المرتاحة حتى تنتهي مداخلة بنكراد بل أن ملامح المستمعين كادت تنطق بها. فخلال المداخلة لم تستطع يسرا المقدم إخفاء استيائها من كلام زميلها على الطاولة نفسها فكانت تهز رأسها غير راضية وتزفر باستياء واضح ازاء عبارة بنكراد "أما الرجل فيغفل التفاصيل عند النظر في الرغبة" أو تهمس في أذن زميلتها علوية صبح التي لم تبد مرتاحة لما سمعته بدورها وهي تدون ملاحظات عليه. وفي اللحظة التي أنهى فيها بنكراد مداخلته قالت المقدم إنها مداخلة محملة بمعايير الماضي "هذا أهم خطاب في الفحولة". أما الحضور فبدوا منقسمين بين مستائين يعلنون موقفهم صراحة أو مرتاحين للمداخلة عبر ابتسامات وضحكات لم يستطيعوا كبتها خلال مداخلة بنكراد. ورغم أن المقدم تختلف مع المنهج الذي اتبعه في نقده لم تخالف الرؤية التي قدمها. فقد قالت إن لديها كتاب "مؤنث الرواية" تقول فيه إن الكتابة النسائية بلا هوية وخاضعة لتبعية ذكورية كاملة. وأضافت ان ٩٩ بالمائة من الكتابات النسائية كتبت بلغة وفكرة وعين ذكورية. وبعد أن أقرت أن ملاحظتها في ختام المداخلة كانت مستعجلة قالت إنه من الضروري الرد بأناة على مداخلة بنكراد. وأضافت ان الملاحظة كانت اختراقا وهي ليست انفعالية بل تحفز لكتم هذا الصوت الذي يكرس شيئا ذكوريا هو مسؤول عن خراب العالم العربي. وأخذت المقدم على بنكراد انه اختار من الروايات ما يتناسب مع عنوان مداخلته معتبرة ان هذا غير عادل ونقد مغرض يكرس المفهوم الذكوري لأنه رأى نصف الواقع فقط ووصفه. أما علوية صبح فقد رأت أن مصطلح الكتابة المسترجلة دقيق طبعا لأن المرأة قلدت الرجل كيف يكتب ونظرت الى نفسها كما ينظر الرجل اليها والكتابة انجاز ذكوري. وأشارت صبح الى نوعية خرى من هذه الكتابة رأت ان وجود المرأة يتحقق إذا أقصت الرجل لتجلس مكانه. وأضافت ان اختصار وجود المرأة في الجسد اختصار ذكوري كررته النساء في الرواية معتقدات انهن إذا كتبن عن الجنس فهذا يثبت وجودهن. وأوضحت أنها في رواياتها ليست آتية كبديل عن الرجل بل لتشارك ولتعبر عن حالها وحاله وكيف تراه. ((سجال حاد في ملتقى الرواية العربية. الزمان ـ صحيفة يومية عربية دولية مستقلة. مؤسسة الزمان العراقية الدولية للصحافة والنشر ـ لندن، العدد٣٠٦٩/ ١٠ آب ٢٠٠٨))

(٢٣) أما بعضهن. وهن بضع روائيات. فإن "فنيات" رواياتهن، على كثرتها لكل واحدة منهن، مستقرة، غير متذبذبة. تقنيا. ثمة. مثلا. عدية حسين.. لها حتى الآن. فضلا عن أربع مجموعات قصصية، خمس روايات: بنت [illegible] ـ ٢٠٠١. ما بعد الحب ـ ٢٠٠٣، في الطريق اليهم ـ ٢٠٠٤، زجاج الوقت

ـ ٢٠٠٦. مطر الله ـ ٢٠٠٨.. من آخر الكتابات عن روايتها الأخيرة، التي أصدرتها المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، كتابة منذر عبدالحر: الاعتراف ضماد جرح الذات ـ راو يبث مطر الوجع والخيبة، المصدر السابق "= الزمان"، العدد٣٠٧٣/ ١٤ آب ٢٠٠٨

(٢٤) مثل: مها الجهني "العباءة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت"، ربى منصور "حبة ماس، دار الحوار للنشر والتوزيع ـ اللاذقية"، سهير المصادفة "ميس إيجيبت، دار الدار ـ القاهرة"، زينب حفني "سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت" ((ملاحظة: هذي الروايات، الأربع، صادرة في العام الماضي "= ٢٠٠٨")).. أنظر، عن رواياتهن هذه، صحف "أ" العدالة ـ يومية سياسية عامة، شركة مجموعة العدالة للصحافة والطباعة والنشر ـ بغداد، العدد١٣٧١/ ٢٥ آب ٢٠٠٨ ـ العباءة "ب" الدستور ـ يومية سياسية عامة مستقلة، دار الدستور للصحافة والنشر والاعلان ـ بغداد، العدد١٤٣٧/ ١٤ آب ٢٠٠٨ ـ حبة ماس "ج" المؤتمر ـ يومية مستقلة شاملة، بغداد، العدد١٦٣١/ ٦ آب ٢٠٠٨ ـ ميس إيجيبت "د" الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٧٤/ ١٦ آب ٢٠٠٨ ـ سيقان ملتوية

(٢٥) رواياتها: الماء والنار ـ ٢٠٠١، الصمت ـ ٢٠٠٦ ((وأصدرت، أخيرا، مجموعتها القصصية الأولى: منحنى خطر/ ٢٠٠٩))

(٢٦) رواياتها: أم هنا.. أم هناك ـ ٢٠٠١، الوجوه ـ ٢٠٠٢، قيامة بغداد ـ ٢٠٠٨ ((لها أيضا، في القصة، ثلاث مجموعات: المرات ـ ١٩٨٩، بعيدا داخل الحدود ـ ١٩٩٩، بحر اللؤلؤ ـ ٢٠٠٦)).. أنظر عن روايتها الأخيرة، التي أصدرتها شمس للنشر والتوزيع في القاهرة، صحيفتي "أ" المشرق ـ يومية دولية مستقلة، مؤسسة المشرق للاستثمارات الاعلامية والثقافية ـ بغداد، العدد١٣٠٥/ ٧ آب ٢٠٠٨ "ب" الدستور ـ مصدر سابق، العدد١٤٥٣/ ٣ أيلول ٢٠٠٨

(٢٧) روايتها: حب في زمن الحرب ـ ٢٠٠٤ ((كذلك لها . في القصة، مجموعة: إنعكاسات امرأة ـ ٢٠٠٨)).. ويبدو لي، جليا، أن البدران ذات ثقافة سردية، ملمة بها، من خلال حوار كاظم الميزري معها ـ كان بيتنا صالونا أدبيا نستقبل فيه كبار الأدباء والأديبات ـ في: المرايا الثقافية ـ جريدة ثقافية اسبوعية تصدر نصف شهرية مؤقتا، تجمع المرايا الثقافي ـ بغداد، العدد١/ ٢٠ تشرين الثاني ٢٠٠٨

(٢٨) رواياتها: سواقي القلوب ـ ٢٠٠٥، الحفيدة الأميركية ـ ٢٠٠٨.. تنظر عن روايتها الأولى، التي أصدرتها المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، قراءة هدى إبراهيم: إنعام كجة جي تستدعي الذاكرة وتسائل المكان، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٠٠٧/ ١٥ كانون الثاني ٢٠٠٦.. وينظر، أيضا، حوار كرم نعمة معها ـ روايتي مسمار في نعش الفروقات المفتعلة للكتابة الأدبية ـ في: الزمان ـ مصدر سابق، العدد٢٣٥١/ ١٣ آذار ٢٠٠٦

(٢٩) روايتها: هم ونحن والقادمون ـ ٢٠٠٧ ((لها كذلك، في القصة، مجموعتان، إثنتان، هما: دمى وأطفال ـ ١٩٥٦، ١٤ قصة ـ ٢٠٠٥)).. أنظر عنها، أي الرواية هذه، حوار عبدالجبار العتابي مع كاتبتها ـ الأدب النسائي العراقي تجاوز الخطوط الحمر ـ في: المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٦٠٤/٢٥ حزيران ٢٠٠٨.. وانظر، أيضا، المتابعة الموسومة: منتدى نازك الملائكة يحتفي بالروائية سافرة جميل حافظ، القصة ـ ملحق تصدره مجلة الأديب العراقي بإشراف نادي القصة، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ـ بغداد، العدد١/تشرين الأول ٢٠٠٧

(٣٠) طبقات الحقيقة، مركز الثقلين للدراسات الستراتيجية ـ بغداد، ط١/٢٠٠٧

(٣١) قارنْ، أيضا، بينهما، كلتيهما، وبين أية رواية لعربية، غير عراقية، تتوضحْ لك "الفنية" نفسها.. ثمة، مثلا، رواية سهى جلال جودت: السفر الى حيث يبكي القمر، إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ٢٠٠٥

(٣٢) الصمت، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط١/٢٠٠٦.. وكتابة الناقد عنها، هنا، هي لـ حسين سرمك حسن: الصمت يتكلم بأكثر من لغة ـ إلهام عبدالكريم... الهمس آسر، الزمان ـ مصدر سابق، العدد٣٠٧٤/١٦ آب ٢٠٠٨

(٣٣) كما الرواية الأولى ((الماء والنار/٢٠٠١))، للكاتبة نفسها، إذ "صممت أحداثها ومسارات وقائعها بحيث تتشابك موضوعتا الماء والنار وتتعشقان في حياة بطلتها (أمل) ـ وانظر الى إيحاءات الإسم ـ من بداية النص حتى نهايته التي مثلت ظفر الماء كممثل لقوى الحياة والنماء على النار كتعبير عن قوى الخراب والموت والدمار"

(٣٤) بعد حين يقبل رياض تسبقه روائح بساتينه، طلعها الفتي وزهر البراعم المتفتح. يجلس (رياض) الى يمينها. تنسحب الموانئ حتى عتبة الباب. يهبط (أحمد) من سفينة عملاقة يدخل حاملا أسفاره تحت إبطه، يجلس الى يسارها فيما تجلس (عتاب) مقابلة لأمها. تتضح إتجاهات العالم الأربعة. يواصل (الصمت) دورانه وكأنه مادة الحياة الأساسية فيما تبدو العائلة في صورة الحياة الأولى. حينذاك تخترق (الأم) حدود الوحشة وهي توزع خيوط حديثها على الجالسين كما كانت تفعل وهي توزع محتويات الصرة السندسية، فيما يتوارى (الصمت) بعد أن يترك صدى حكايته الأخيرة مدوما في الفضاء. "الرواية/ص٢٢٣"

(٣٥) وُزِّعَتْ أحداثها على أربعة أقسام تضم ثمانية فصول:

- حكاية الصمت الأولى
- حكاية الصمت الثانية
- حكاية الصمت الثالثة
- حكاية الصمت الأخيرة

(٣٦) "رحلت وأخذت سرها معها وتركت الأسئلة تدوي في روح (رياض) الإبن الأكبر: من أنت؟ ما اسمك؟ أين أهلك؟ من والدنا؟ أين هو وكيف لم يظهر في حياتنا ولو مرة واحدة ليرى أبناءه الثلاثة.. أيدري أنهم ثلاثة؟"

(٣٧) "وفي هيئة الرجل الزنجي الذي يحضر أيام العزاء الثلاثة وكأنه جزء من العائلة"

(٣٨) "بعد أن ألهب حماسته ومنحه الخريطة والكتاب الذي دون فيه رحلاته"

(٣٩) كان الرجل الصامت معلمي وكان صمته مدرستي

(٤٠) قبلها "مجيء قوات الاحتلال الانكليزي، الانحلال الاخلاقي الذي يرافق الاحتلال، قسوة الغازي"

(٤١) "صاحبته التي تموت محترقة بعد اندلاع النيران فيه فتترك وصية بهذا الشأن"

(٤٢) "وفيه تؤوي الحاجة سمرة الشباب المقاومين للانكليز ثم تواجه رجال الشرطة الذين يحاولون اقتحام الحمام وتطردهم بمساعدة النسوة المستحمات شر طردة. فيه تشاهد عتاب مهانة الانسان التي يفرضها المحتل من خلال السجناء الذين يقومون بأعمال مهينة في الشوارع، ومن خلال السجينات اللائي تجلبهن السجانات للاستحمام بعد أن التقطهن المحتل من موانئ مختلفة وأبعدهن عن أوطانهن. وفيه أيضا تشعر عتاب بثقل ضرائب المحتل على كاهلها والذي يوشك أن يوصلها الى حافة الافلاس"

(٤٣) "وفي التفاتة مهمة من الكاتبة تضع جانبا من عملية التكوين الاسطوري في انتباهة ابداعية موجزة ((حملت الحاجة سمرة هذا الأمر وقصدت الشيخ البازي في مكتبته العامرة الملحقة بمسجد عبدالله وأطلعته على قصة الطائر وما تناقلته النساء عن أمره الخارق واستشارته بين أن يبقى ظاهرا أو تعود لاخفائه كما كان في تلك السنين الماضية واستفسرت عن صحة كونه تعويذة ضد الحرائق.. نظر اليها البازي نظرة طويلة وقال لها:ـ إنه ما تريدينه أن يكون بالضبط.. وصمت))"

(٤٤) أضحت حياتها مليئة، فنهاراتها تمضي سريعا وهي في حالة انشغال تام و(الصمت) الذي راح يراقبها عن كثب شعر أن هامشا من الاهمال لحقه فصار له نصيب في ليلها فتراها تغادر فراشها تفتح الأبواب على وسعها تتسقط موسيقى الليل.. ترتجف مع ارتعاشة عصافير السدرة

(٤٥) كنت أبكي وأبكي.. أبكي نفسي وعتاب ورياض وأمي والبستان والحمام والناس.. أبكي حياتي وأبكي عودتي مسرورا. وحين أطل رياض أطلت أمي بعينين باسمتين راضيتين فالحياة قد تدوس علينا إلا انها دوما تضع نفسها تحت أقدامنا، وقد ننسى أحيانا دفع خطواتنا وقد نتعثر أو نستدير.. إلا أن الحقيقة المؤكدة: اننا نسير الى الأمام "الرواية/ص٢١١"

(٤٦) ملاحظات ختامية:

١ــ في الفصل الخامس (رجال في حمام النساء) وتحت عنوان (في المنزع) كان يمكن لاقتحام الشباب

المعارضين الهاربين من الانكليز للحمام بحثا عن مخبأ أن يكون ذا وقع درامي أشد لو لم تجهضه الكاتبة بوصف الحمام وممراته وأبوابه وسجادة الاغريقيات المستحمات وغيرها وكأننا نعود الى أيام السرد البلزاكي (نسبة الى بلزاك).

٢ـ في الصفحة ١٨٦ تقول الكاتبة وهي تصف حالة أحمد (تزوره رحاب زيارة غير مرئية..) واعتقد أن المقصود (عتاب) وليس (رحاب).

٣ـ لم نعلم سر مؤامرة المختار في ارسال رياض الى العسكرية برغم صغر سنه ولا سبب تراجعه عن ذلك.

٤ـ لعبت الروائية على الضمائر بمهارة فتنقلت بين ضميري المتكلم والغائب باقتدار أنعش الايقاع السردي.

٥ـ عرضت الكاتبة في مسار السرد طقوسا شعبية جميلة كطقس تزيين العروس في الفصل الرابع.

(٤٧) الحفيدة الأميركية، دار الجديد ـ بيروت، ط١/٢٠٠٨.. وكتابة الناقد عنها، هنا، هي لـ جورج جحا: جرعات من الشجن العراقي في رواية لإنعام كجة جي، المشرق ـ مصدر سابق، العدد١٣٢٠/٢٧ آب ٢٠٠٨.. وانظرها، أي الكتابة عينها، تحت عنوان: (الحفيدة الأميركية) للعراقية إنعام كجة جي، لكن من دون إسم كاتبها، في: نبض الشباب ـ جريدة يومية عامة مستقلة، بغداد، العدد٣٥٤/١٠ أيلول ٢٠٠٨

(٤٨) "ولربما شعر القارئ بأن الرواية هي من بين ندرة من الأعمال القصصية العربية التي تستولي عليه فتجعله يحجم أو ينسى إعطاء نفسه فرصة بين مدة من القراءة وأخرى ليتحول الأمر الى قراءة متصلة تجري بلذة وشغف"

(٤٩) "جاءت كلمة الاهداء التي خطتها انعام كجة جي تختصر كثيرا لا مما جاء فيها فحسب بل كثيرا مما جرى ويجري في بلاد الرافدين وطوفان الدم والأحزان فيهما. قالت الكاتبة في لطف بدا أقرب الى التحدي: إذا كنت تحتمل جرعة اضافية من الوجع العراقي.. فتلطف بمطالعة روايتي"

(٥٠) "عودتها مختلفة كثيرا عن عودة آخرين من أبطال روايات أو أبطال حياة فعلية اليه أو الى أوطان أخرى"

(٥١) "وطنية أو غير وطنية"

(٥٢) "نستعمل هنا لغة النقاد القدامى في شكل خاص"

(٥٣) "بعد ما أعقب تفجيرات ١١ سبتمبر/أيلول ٢٠٠١"

(٥٤) "في واقعية ورمزية محتملتين"

(٥٥) إشتهيتهما لأمي التي يبدو انها اكتشفت لعبة الخذلان قبلي وتحديدا منذ ذلك اليوم الذي سيقت فيه الى الاحتفال الكبير في ديترويت لكي تؤدي قسم الولاء لأميركا وتنال بركة جنسيتها. دمعت عيناها وأنا أمد يدي بالثمرتين الصفراويين.. قطفتهما من البيت الكبير الذي أمضت شبابها فيه

(٥٦) "منها أنها مرت مع رتل من الجنود في قرية مجاورة لها فيها ذكريات من أيام طفولتها وشاهدت أهلها. ودت لو تستطيع محادثة أهل القرية أي حديث ((وكنت أريد أن أتباهى أمامهم بأنني منهم سليلة منطقتهم أتكلم لغتهم بلهجتهم وبأن جدي هو العقيد الركن يوسف الساعور)). وأحست بأن عليها أن تكون من الممثلين البارعين في التقليد ((القدرة على التقمص وتغيير الشخصيات وعلى أن أكون ابنتهم وعدوتهم في آن وأن يكونوا في الوقت نفسه أهلي وخصومي. من يومها بدأت أعي اصابتي بأعراض داء الشجن وأتعايش معه ولا أبحث له عن دواء. كيف أقاوم الداء الذي أعاد انجابي وهدهدني؟))"

(٥٧) تقول:

لا أظن انني أحتاج مصحة نفسية مثل العائدين من العراق. شجني يداويني ولن أترفق به..

لن أنتحر كما فعل "هـ"

وضعت بدلتي الكاكية في كيس ورميتها في برميل المطبخ.. عدت وحيدة.. لم أجلب معي هدايا ولا تذكارات.

لا أحتاج لما يذكرني. أقول مثل أبي: شلت يميني إذا نسيتك يا بغداد

"هـ" أي صديقها وزميلها ((البصراوي)) الذي أسمته مالك الحزين.

(٥٨) لإدراك هذا التحديد، أسباباً "= مبررات" + نتائجَ "= معطيات"، أرجو من القارئ، إعتياديا كان أم إستثنائيا، أن يعود الى التوضيح "(٦٨)" من "* توضيحات (١:) *" في دراستي الحاضرة

(٥٩) بعدما استثنيت، هنا، روايتها الأخيرة ((طبقات الحقيقة))، فقط، كونها مكتوبة وصادرة ـ معا ـ في عام بعينه، واحد، هو العام ٢٠٠٧

(٦٠) ليس ثمة تاريخٌ كتابويٌّ معلنٌ في هذه الروايات، الخمس، سوى لثلاث روايات، منها، هي ((الوحل النهائي)) عام (١٩٨١) بحسب "الاهداء" و((الأشلاء المقطعة)) عام (١٩٨٦) بحسب "المقدمة"

و((الرغبات تتحطم على الخط السريع)) عام (١٩٨٧) بحسب "المقدمة" أيضا.. لكن كاظم الميزري، وحده ربما، يذكر تواريخ كتابوية للروايات كلها، لعله استقاها مباشرة من الكاتبة نفسها، هكذا: الوحل النهائي ـ ١٩٨١، قطط وفئران ـ ١٩٨٥، الأشلاء المقطعة ـ ١٩٨٦، الرغبات تتحطم على الخط السريع ـ ١٩٨٧، عندما يكبر الأحفاد ـ ١٩٨٨.. ينظر هذا، الذي ذكره، عند نهاية متابعته: قابيل يعود من جديد في اتحاد الأدباء، المؤتمر ـ مصدر سابق، العدد١٢٥٥/ ٢٤ كانون الأول ٢٠٠٦

★ مراجع الدراسة ومصادرها (فقط الأهم/حسب الورود) ★

((أ)) المراجع

(١) جيرار جينيت

"أ" نظرية السرد ـ من وجهة النظر الى التبئير (مع آخرين). ترجمة ـ ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي ـ الدار البيضاء، ١٩٨٩

"ب" خطاب الحكاية ـ بحث في المنهج. ترجمة ـ محمد معتصم (مع آخرين)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ـ القاهرة، ١٩٩٧

"ج" عودة الى خطاب الحكاية، ترجمة ـ محمد معتصم/تقديم ـ سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ٢٠٠٠

"د" مدخل لجامع النص، ترجمة ـ عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد/دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، د.ت

(٢) دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة ـ حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ـ القاهرة، ١٩٨٨

(٣) شلوميث ريمون كنعان: التخييل القصصي/الشعرية المعاصرة، ترجمة ـ لحسن احمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ الدار البيضاء، ١٩٩٥

(٤) روبرت هولب: نظرية التلقي ـ مقدمة نقدية، ترجمة ـ عزالدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي ـ جدة، ١٩٩٤

(٥) فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم ـ ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ الرباط/مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت، ١٩٨٦

(٦) ليزا توتلي: فن الفانتازيا والخيال العلمي، ترجمة ـ كمال الدين حسين، الدار المصرية اللبنانية ـ القاهرة/بيروت، ٢٠٠٨

(٧) أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة ـ ابراهيم الصيرفي/مراجعة ـ عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة، د.ت

(٨) رولان بارت:

"أ" لذة النص، ترجمة ـ فؤاد صفا (+ الحسين سبحان)، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء/دار لوسوي ـ باريس، ١٩٨٨

"ب" التحليل البنيوي للقصة القصيرة، ترجمة ـ نزار صبري/مراجعة ـ مالك المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٦

(٩) ديان دوات فايز: فن كتابة الرواية، ترجمة ـ عبدالستار جواد/مراجعة ـ عبدالوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٨

(١٠) جون برين: كتابة الرواية، ترجمة ـ محمد ياسين/مراجعة ـ مدحي الدوري، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٣

(١١) ميخائيل باختين: قضايا الفن والابداع عند دستوفسكي، ترجمة ـ جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٦

(١٢) موريس أوسبنسكي: شعرية التأليف ـ بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة ـ سعيد الغانمي (+ ناصر حلاوي)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ـ القاهرة، ١٩٩٩

(١٣) مارت روبير: رواية الاصول واصول الرواية ـ الرواية والتحليل النفسي، ترجمة ـ وجيه أسعد/مراجعة ـ أنطوان مقدسي، إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ١٩٨٨

(١٤) غاستون باشلار: حدس اللحظة، تعريب ـ رضا عزوز (+ عبدالعزيز زمزم)، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ـ بغداد/الدار التونسية للنشر ـ تونس، ١٩٨٦

(١٥) جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة ـ كاظم جهاد/تقديم ـ محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ١٩٨٨

((ب)) المصادر

(١) محمد مفتاح: دينامية النص ـ تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ١٩٨٧

(٢) سمير المرزوقي: مدخل الى نظرية القصة ـ تحليلا وتطبيقا (مع جميل شاكر)، الدار التونسية للنشر ـ تونس/دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٦

(٣) يمنى العيد:

"أ" تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت، ١٩٩٠

"ب" الراوي.. الموقع والشكل ـ بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت، ١٩٨٦

(٤) محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، دار أفريقيا الشرق ـ الدار البيضاء، ١٩٩١

(٥) حميد لحمداني:

"أ" بنية النص السردي ـ من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٣

"ب" النقد الروائي كآيديولوجيا ـ من سوسيولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الأدبي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٠

(٦) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي ـ المكونات والوظائف والتقنيات، إتحاد الكتاب العرب ـ دمشق، ٢٠٠٣

(٧) صلاح فضل:

"أ" بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت، ١٩٩٢

"ب" نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٨٧

(٨) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي/نظرية كريماس، الدار العربية للكتاب ـ طرابلس،

١٩٩٣
(٩) كمال ابوديب:
"أ" الأدب العجائبي والعالم الغرائبي ـ في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ـ بيروت/دار أوركس ـ أكسفورد، ٢٠٠٧
"ب" جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الابداعية، دار العلم للملايين ـ بيروت، ١٩٩٧
(١٠) سعيد يقطين:
"أ" قال الراوي ـ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٧
"ب" تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ١٩٨٩
(١١) عبدالله ابراهيم: السردية العربية ـ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٢
(١٢) عليمة قادري: نظام الرحلة ودلالاتها ـ السندباد البحري عينة، وزارة الثقافة ـ دمشق، ٢٠٠٦
(١٣) سيزا قاسم: بناء الرواية ـ دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، دار التنوير ـ بيروت، ١٩٨٥
(١٤) حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي ـ المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء/بيروت، ٢٠٠٠
(١٥) مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٨٣
(١٦) ياسين النصير: الاستهلال ـ فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٣
(١٧) فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر ـ دمشق، ٢٠٠٤
(١٨) عبدالهادي الفرطوسي: سيميائية النص السردي، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ـ بغداد، ٢٠٠٧
(١٩) محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٨
(٢٠) حاتم الصكر: البئر والعسل ـ قراءات معاصرة في نصوص تراثية، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ١٩٩٢

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة



يهمني القول، هنا، بأن روايتنا، العراقية، منذ ثمانينيات القرن الماضي، حتى الآن، تتسيد جميع الروايات العربية. إجمالا. بما فيها الرواية المصرية. ذلك، التسيد، يتجلى، قبالتي، على مستويين. ثمة مستوى البنيات الأداتية، المفردة، اللغوية/ الثيمية/ الاسلوبية، محددةً، حيث: نجاعة الأولى/ متانة الثانية/ سلاسة الثالثة. وثمة مستوى التقنيات الأدائية، المجتمعة، التي تُعدُّ اهمها اربع تقنيات. محددةً. هي: تهيئة السرد/ مغايرة الراوي/ تعددية الصوت/ مركزة الحوار.

هذا الكتاب، ذو الأربعة فصول، محاولةٌ في القيام باستكشافٍ لتقنيات الأداء هذه، عبر اشتغال على العديد من روايات العراقيين، سيما التقنية الرابعة، أي ((مركزة الحوار))، نظريا وعمليا.

بشير حاجم

وزارة الثقافة
طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

الغلاف: سلسبيل ناجي

السعر: ٣٠٠٠ دينار